THE GETTY CENTER LIBRARY

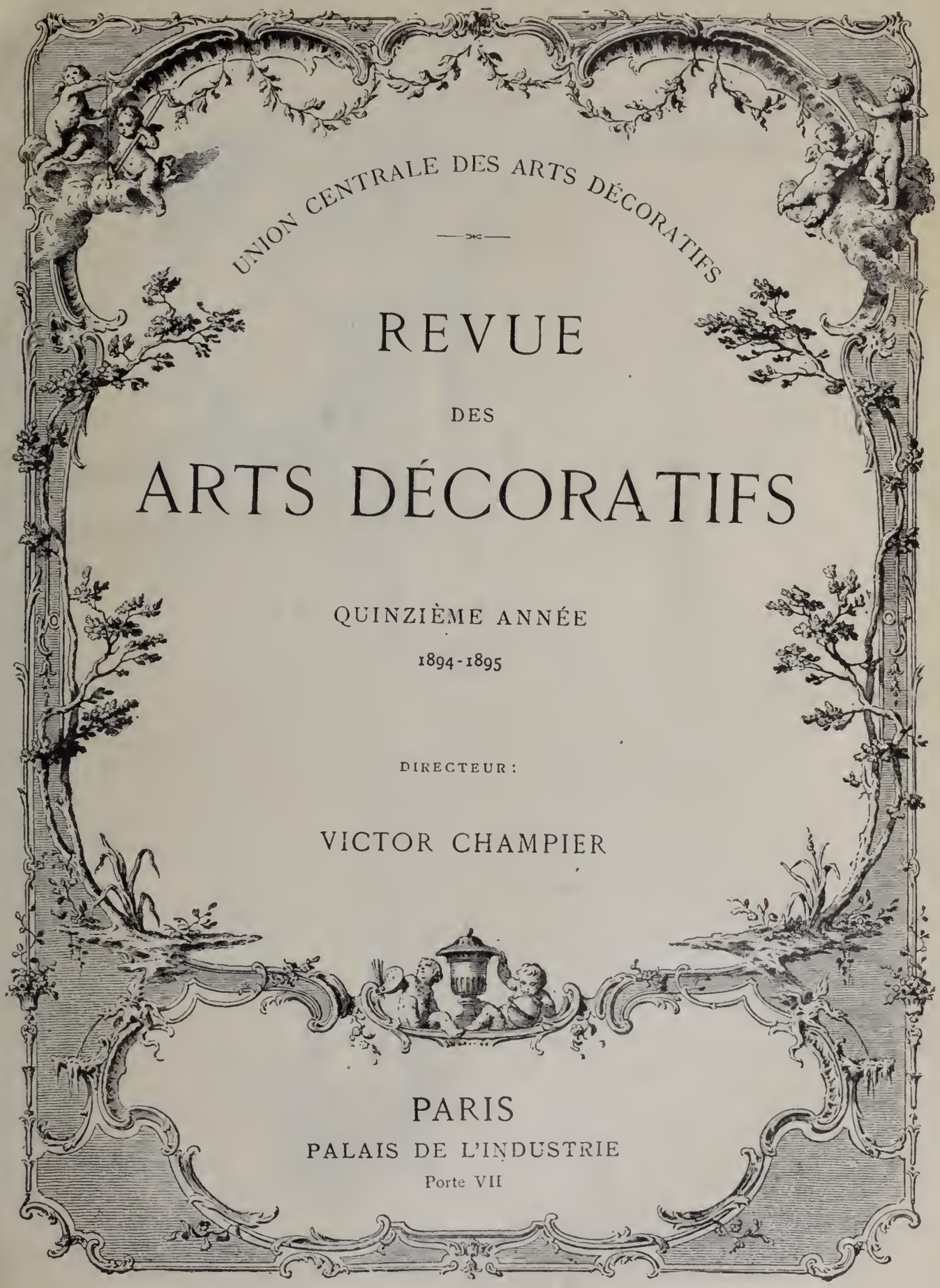
REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME XV

Bordeaux. — Imprimerie G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude 11.



UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

REVUE DES ARTS DÉCORATIFS

QUINZIÈME ANNÉE

1894-1895

DIRECTEUR :

VICTOR CHAMPIER

PARIS
PALAIS DE L'INDUSTRIE
Porte VII

THE GETTY CENTER
LIBRARY

LES ARTS DÉCORATIFS AUX SALONS DE 1894

(Troisième et dernier article).

IV

Insensiblement nous avons glissé de la sculpture aux œuvres d'art mobilier. En ce point se définit exactement l'esprit du Champ-de-Mars. Quelle que soit, pour tout dire, la valeur des sections de peinture et de sculpture dans ce Salon, je n'hésite pas à déclarer que la plus significative est celle appelée, d'un mot trop vague, la section des objets d'art. Non pas, à dire vrai, que les tendances y répondent pleinement à nos désirs et que les choses prennent aussi vite que nous l'espérions le cours attendu; mais, dans l'espérance du renouveau, il y a lieu d'être patient. Le droit de tous les arts est désormais si bien reconnu qu'aucun débat ne le peut plus mettre en péril. Qu'y a-t-il à faire maintenant? Nous essaierons de l'indiquer tout à l'heure. Commençons, suivant la sagesse, par signaler les plus méritoires productions.

C'est, d'abord, à M. Émile Gallé, de Nancy, que nous ferons fête en sa double incarnation de verrier et de marqueteur. Ses admirables qualités nous sont chères entre toutes parce qu'elles sont, entre toutes, des qualités françaises. Nous l'aimons pour sa logique dans la fantaisie, pour son grand souci et son grand amour de la nature, considérée comme l'inépuisable inspiratrice, pour ce rare sens de la vie intime et de la vie intellectuelle qui lui font lier constamment de délicates pensées aux choses, pour ce goût des matières ordinaires auxquelles l'artiste sait donner un prix infini, pour sa passion du pays natal, le franc terroir de Lorraine, pour son insatiable curiosité de toutes les combinaisons, de tous les procédés dont on peut tirer une expression. Nul n'a plus d'originalité; nul ne s'entretient dans une noblesse de vues plus consciente, avec une plus loyale aspiration à se renouveler toujours. Nous savons dès longtemps quel poète se cache en cet incomparable verrier. Sa poésie, c'est le verre lui-même, coloré, intaillé, ciselé, fleuri, pénétré de ses rêves. Ces mystérieuses incrustations de l'idée dans la dure substance, hiéroglyphes de nature et de sentiment, raccourcis d'impression, sont les caractères essentiels de son art. Art subtil, art unique qu'on n'imiterait pas sans le travestir, tant il sort de la personnalité d'un homme! Art précieux qui transforme en joyaux parlants ce qu'il a touché! Art tout spécial, dont chaque manifestation fait naître le ravissement avec la songerie! La translucidité du cristal se charge de reflets où palpitent des souvenirs de floraison et des floraisons de souvenirs. Aux uns, ce n'est que plaisir de raffinement et volupté des yeux. Aux autres, c'est aussi délices de suggestion, abandon au fil de l'eau qui jaillit de notre source intérieure.

Plusieurs, tout en admirant M. Gallé, lui reprochent sa subtilité. Est-ce donc que l'art du verre sera jamais, sans puérilité, un art d'imitation? Le maître, quand il lui convient, fait apparaître, au flanc d'un vase, des figurines de pure beauté, sveltes évocations d'une forme d'enchantement. Une figure de Nuit nous revient, qui planait, comme dans un ciel d'été, dans la fluidité d'un verre bleu ennuagé d'ombres noirâtres. Le croissant de la lune l'emportait, légère, à travers l'espace silencieux. Je me rappelle encore tel insecte émaillé volant sur un lac où dormaient, immobiles entre deux verres comme entre deux eaux, des feuilles d'or. Mais, aujourd'hui, l'artiste s'est adonné à d'autres manières.

Ses verreries puissantes et simples, aux couches superposées, se parent de fleurs stylisées, de fuyantes lueurs, de crépusculaires pénombres. L'énigme s'éclaircit par des vers de poète, inscrits çà et là. Ces objets d'art se livrent à qui sait les regarder. Ils sont merveilleux par eux-mêmes, matériellement, et davantage par le réseau tout intellectuel et tout sensible qui les enlace. Oui, ces créations sont exceptionnelles. On ne saurait s'inspirer de M. Gallé sans le pasticher et tomber, ainsi, dans le puéril. Mais n'est-ce pas le signe des expressions absolument individuelles de s'isoler absolument? L'artiste de Nancy est, en son art, un créateur dont on recueillera précieusement les œuvres exquises. Les bruits et les fleurs du matin en composent le décor, et ce décor boit des sensations toujours fraîches et des pensées douces toujours.

Il siéra d'envier le possesseur de ce royal Graal, dont le magicien rapporta le concept d'une représentation du *Parsifal* de Richard Wagner. Le Graal, dans la légende, c'est la coupe où Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ. Les

chanteurs de la Table ronde en ont fait le signe visible de la justice, éternellement ravi par les méchants, éternellement à reconquérir. M. Gallé l'a imaginé comme un calice d'or transparent empli d'un sang lourd, à jamais vermeil. Le flot tragique, en s'épanchant, a coulé jusque sur le pied, où se prolonge sa lueur sacrée. Autour de la coupe volent des anges, gravés au touret. Un anneau saillant, splendidement orné, sert de nœud au vase sanglant du sacrifice. Sur son haut présentoir de marqueterie amplifié d'une florale auréole de bronze vert, l'œuvre symbolisera les consolations de la philosophie supérieure, — celle qui nous exhorte à monter toujours plus haut par l'aspiration que rien ne décourage et le désintéressé labeur. Aux faces du tabernacle, le parfait mosaïste est intervenu. Le Graal est représenté, au centre, à demi couvert d'un voile, en

Panneaux de marqueterie en bois de couleur exécuté
par M. Émile Gallé, de Nancy
pour le cabinet, offert par l'église réformée de Bischeviller (Alsace) à son pasteur.

un panneau trilobé. A droite, des larmes tombent sur les fleurs perverses, les orchidées luxurieuses du jardin de Klingsor, aux pétales gladiolés. La prairie de grâce verdit, à gauche, sous le charme du Vendredi Saint, tout étoilé de marguerites et sanctifié par le trophée des armes du « Pur simple ». Par endroits, des inscriptions s'interjettent précisant des signifiances; quelques notes d'un thème de Wagner se gravent même dans le bois. Mais pourquoi décrire les choses? Les mots n'ont pas le frémissement des brises et l'accent des musiques inspirées. Une seule phrase répond à ce qu'on pense : le maître de Nancy fait sourire, chanter, pleurer et rêver la matière, et son dernier chef-d'œuvre, d'une nature à part, mérite de rayonner, un jour, dans une des vitrines de la galerie d'Apollon.

Mais d'autres verreries de M. Gallé nous sollicitent. Un petit vase bleu cylindrique s'enlace de fleurs impalpables et s'irise d'une rosée d'argent. Un autre, rose tendre, en forme de bulbe ouverte, est tout emmaillé de végétations brunes en vive saillie. Sur un vase à parfums se lit le souvenir de Madeleine : « *Mulier, quid ploras?* » La fantaisie

se donne carrière avec la sensibilité pénétrante, et l'opulence des vitrifications se prête à ces suggestions d'une libre, d'une intime poésie, ne demandant rien qu'à ceux qui la savent comprendre.

Et puis, dans une technique différente, l'artiste se métamorphose. Cette fois, l'ébéniste qu'il est devenu et de qui nous vient l'étonnant tabernacle du Graal, nous offre un meuble de marqueterie, aux tons évaporés, comme aperçus au fond d'une eau très claire, composé pour un pasteur d'Alsace, au nom de ses ouailles, à l'occasion du cinquantenaire de son sacerdoce. C'est un simple cabinet posé sur une armoire basse et couronnée, sous son comble à deux pentes, d'une logette à galerie de bronze treillagée de crucifères[1]. Le cèdre, le palmier, le cyprès, la vigne, le froment, toutes les plantes symboliques, toutes les germinaisons de ce que M. Gallé qualifie, d'un beau nom poétique, «la forêt de l'esprit», ont fourni les motifs de panneaux marquetés. Cette mosaïque mate et fondue aux figurations irrégulières, épanouies en façon d'oasis emmi les veines du bois, n'a nul équivalent dans l'art ancien et elle est d'une exécution amoureusement épuisée. Il y a donc des sources de nouveauté encore? Oui, vraiment, il y en a.

Les avis sont assez partagés à l'endroit des verreries exposées par la maison Tiffany, de New-York. Je n'en goûte ni les formes souvent hasardeuses, ni les colorations aigres et crues; mais tout y accuse la recherche, et lorsque les Américains sauront être, non simplistes, mais simples, ils seront pour nous des rivaux à redouter. Ce début de Tiffany dans l'art du verre est, d'ailleurs, un fait isolé. Nous n'avons, au nombre des verriers du Champ-de-Mars, que de vieilles connaissances. La vitrine de M. E.-B. Léveillé, héritier des façons d'art et du commerce d'Eugène Rousseau, attire les regards avec un vase craquelé en strass à traînées groseille, et des vases à tons de jade, relevés d'épisodes en rouge corail et d'oxydations diverses, agrémentés de fleurs, de rinceaux, d'animaux, de flots japonais, pittoresquement disposés, gravés en creux ou en relief. Ces pièces, d'un demi-japonisme qui a ses parties d'originalité, sont fort séduisantes. Un peu plus loin se rencontrent les envois de M. Reyen, graveur sur verre du premier ordre. Ce n'est point une petite besogne que de faire sortir un décor harmonieux et modulé de deux ou trois couches superposées de pâtes vitreuses. On voit ici un vase antique, enguirlandé de branches de cerisier et de lierre; un vase méplat, dont le fond bleu s'enrichit d'herbes rustiques et d'insectes; un vase à pampre émergeant d'un fond agathisé, d'une indiscutable perfection de travail. J'ajoute que les œuvres de M. Reyen ont, pour moi, un intérêt tout individuel au sujet duquel j'ouvrirai une parenthèse. Elles ne sont pas seulement les fruits de sa pensée; elles sont aussi les produits de sa main. Or, voici qu'une question se soulève.

Certes, un objet d'art véritable est toujours le bienvenu, et qu'il soit le fait d'un auteur unique ou le résultat d'une collaboration sous le contrôle d'un inventeur assumant toute la responsabilité, on ne songe pas à en amoindrir le mérite. Cependant, il est naturel qu'on ait plaisir à connaître, dans un labeur collectif, la part qui revient à chacun, lorsque cette part est essentielle. L'habile graveur dont je viens de m'occuper appartient à la catégorie spécialement intéressante et sympathique des artistes issus du

1. Nous avons publié en planche hors texte, dans le précédent numéro de la *Revue des Arts décoratifs*, la reproduction de ce cabinet.

SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1894) : LES OBJETS D'ART

2.

1

3.

4

5.

ORFÈVRERIE & MÉDAILLES EXÉCUTÉES PAR M. LOUIS BOTTÉE

Imp.-Phot. ARON Frères, Paris

1. FRAGMENT D'UN COUTEAU DE CHASSE, APPARTENANT A S. A. I. LE GRAND DUC ALEXIS (M. FAURE-LEPAGE, ARMURIER)

2. MÉDAILLE POUR LES ÉCOLES DE DESSIN DE LA VILLE DE PARIS. — 3. MÉDAILLE COMMÉMORATIVE DE L'EXPOSITION DE CHICAGO OFFERTE PAR LES EXPOSANTS A M. KRANTZ. — 4 ET 5. PIÈCES DE MARIAGE.

rang des ouvriers et qui ont, longtemps, dépensé pour des patrons, signant seuls leurs ouvrages, leur talent et, souvent, leur esprit inventif. Cette classe de producteurs, voués jusqu'à ces dernières années à l'anonymat, constitue une vraie légion. J'ai entendu maintes fois Rousseau déclarer, notamment, qu'il devait beaucoup à Reyen. Les Brateau, les Rault, les Francis Peureux ont réalisé, au compte des orfèvres parisiens, bien des conceptions dont on ne leur avait indiqué, en bien des cas, que le vague point de départ. Combien de modèles d'orfèvrerie ont mis en frais d'invention des sculpteurs comme Joindy et Eugène Piat, sans que les amateurs en aient eu le moindre aveu! Quand une « grande maison » expose une pièce importante, elle dissimule, assez généralement, le compte des collaborateurs. Nous admettons qu'un statuaire passe sous silence le nom de son praticien, car sa statue est de lui et n'est que de lui sans conteste.

Grès flammés de MM. Dalpayrat et Lesbros.

Nous accordons pareille licence aux chefs d'industrie qui ne sont pas de simples entrepreneurs et qui, dessinant et modelant eux-mêmes, font dominer leur sens personnel dans les productions par eux efficacement inspirées et dirigées. Mais ce cas est-il si commun? Ne se commet-il pas constamment, en cet ordre d'idées, d'obscures injustices? Savons-nous toujours à n'en pas douter à qui faire remonter l'honneur de tels et tels morceaux de prix? L'Association du Champ-de-Mars pose en principe la nécessité d'en finir avec les abus de ce genre. C'est à merveille, et je reconnais volontiers le progrès accompli dès là que le verrier-graveur Reyen et les ouvriers du métal Brateau, Rault et Peureux (pour n'en pas citer d'autres) exposent à leur gré; mais il s'en faut que le but soit encore pleinement atteint. J'ai, sur ce point, des faits graves par-devers moi, et trop bien vérifiés. A titre d'indication, je signalerai simplement ceci pour le quart d'heure : un écran brodé d'après un carton de M. Duez et représentant des hortensias bleus sur un fond de mer et de ciel, figure, au Champ-de-Mars, sous le seul nom du peintre et comme appartenant à une maison de broderie très achalandée. On ne fera croire à personne que le peintre ou le chef de la maison ait de sa main manié

l'aiguille. L'intérêt de l'œuvre réside, incontestablement, dans la valeur de la transcription brodée, et le brodeur demeure anonyme ! Il importe que l'attention des organisateurs du Salon soit de plus en plus éveillée sur cet état de choses.

Je ferme ma parenthèse et je passe aux envois des potiers. Nos céramistes ont à se prévaloir d'une recrue d'avenir en la personne de M. Alexandre Bigot. Ce jeune homme, chimiste expérimenté, s'est passionné pour l'art de grès et de terre. Il s'est livré lui-même à la préparation de la matière plastique, à la tournerie, à tous les soins manuels. Mieux que personne il est en situation d'approprier à l'art des moyens nouveaux empruntés à l'acquis scientifique. Ainsi fait-il aujourd'hui avec ce métal intéressant : *la titane*. Ses plats cristallisés, sa gourde jaune, son vase à fleurs à coulées blanches, marquent très heureusement sa première étape, et, pour lui, nous avons bon espoir[1]. Sur les autres potiers, peu de mots suffiront, car leurs manières ou leurs tendances nous sont connues. M. Dalpayrat, associé désormais à M. Lesbros, s'adonne aux grès flammés et arrive à des effets de marbrure, de jaspure, de moucheture d'un fulgurant éclat que nous avons déjà signalés dans le décor de sa cheminée. Les grès de M. Delaherche ont toujours leurs formes solides, leurs tons vigoureux, leur décor de taches éclatantes dont le feu a respecté la disposition voulue. Aux pièces de M. Dammouse, porcelaine ou grès, nous trouvons une indépendance et une distinction constantes. M. Armand Rousseau pare ses flammés d'un ton « fraise écrasée » et « bleu turquoise » de reflets métalliques. Quelques plats irisés de Clément Massier, exécutés en collaboration avec M. Lucien Levy, avec des feuillages et des animaux, ne manquent pas de finesse, mais cela tourne, à vrai dire, à une courante fabrication. Un vase cylindrique de M. Lachenal, décoré de feuilles, de branches et d'un émail « mat velouté », est supérieur à la production ordinaire de l'artiste. Tout cet ensemble, somme toute, est honorable. Seulement, nous finissons par être las de curiosités, d'œuvres de collection, de fantaisies de vitrine. Qui nous donnera des pièces de table, des objets utiles en verre et en poterie ? A force de chercher « l'art pour l'art », potiers et verriers perdent la juste notion de « l'art pour la vie ».

Vase, couverte d'émail mat velouté, de M. Lachenal.

Observez, je vous prie, que les orfèvres n'ont point de ces préjugés. Francis Peureux expose très gaillardement une soupière en argent, et il a grand'raison. Aussi bien, elle est ravissante, sa soupière, en façon de chou aux feuilles frisées, ayant pour pieds des navets et des carottes, pour anses et pour bouton de couvercle de spirituelles figurines rustiques, et sur son couvercle même, gravé de saynètes paysannes[2]. Si l'on se référait

1. Le Musée des Arts décoratifs a acquis un des vases de M. Bigot, à coulées brun rouge. Nous en publierons la reproduction prochainement.

2. Le Musée des Arts décoratifs a acquis cette soupière qui sera reproduite dans la *Revue*.

aux critiques de Cochin touchant les compositions de Juste-Aurèle Meissonier, on reprocherait à l'auteur les proportions inégales adoptées pour les divers éléments de son décor. Le chou est à peu près de grandeur naturelle; les carottes et les navets sont beaucoup plus petits, et les personnages touchent à la miniature. On a souvent cité le texte de Cochin : « Sont priés les orfèvres, lorsqu'ils exécutent un artichaut ou un céleri de grandeur naturelle, de vouloir bien ne pas mettre à côté un lièvre grand comme le doigt, une alouette grande comme le naturel et un faisan de quart ou de cinquième de sa grandeur; des enfants de la même grandeur qu'une feuille de vigne; des figures supposées de grandeur naturelle sur une feuille d'ornement qui pourrait à peine

Vases en grès composés et exécutés par M. Dammouse.

soutenir sans plier un petit oiseau; des arbres dont le tronc n'est pas si gros qu'une de leurs feuilles, et quantité d'autres choses aussi bien raisonnées. » J'avoue m'accommoder de ces indépendances, au point de vue décoratif, pourvu qu'elles se contiennent dans les limites du goût. Il y a là une question d'appréciation et de disposition parfaitement résolue dès là que l'aspect se fait accepter d'ensemble. La soupière de M. Francis Peureux en est une preuve. En sa partie inférieure, principalement, elle est d'une ingéniosité d'arrangement du meilleur aloi, et, en sa totalité, d'une charmante délicatesse d'exécution.

D'autres orfèvres suivent les mêmes tendances. Ainsi, M. Charles Haek nous apporte une carafe à vin en argent et en cristal taillé, par lui dessinée et mise au point avec la collaboration de MM. Defer, sculpteur, et Caré, ciseleur. M. Georges Bonat a signé un flambeau d'argent, très distingué de galbe et de travail. Et ce ne sont pas des cas isolés. D'ailleurs, les adeptes de l'étain marchent délibérément dans cette voie qu'ils ont été des premiers à ouvrir. A côté de M. Desbois, fidèle à ses plats décoratifs à figures très sculpturales et de modelé ressenti, M. Baffier fait voir un service à vin,

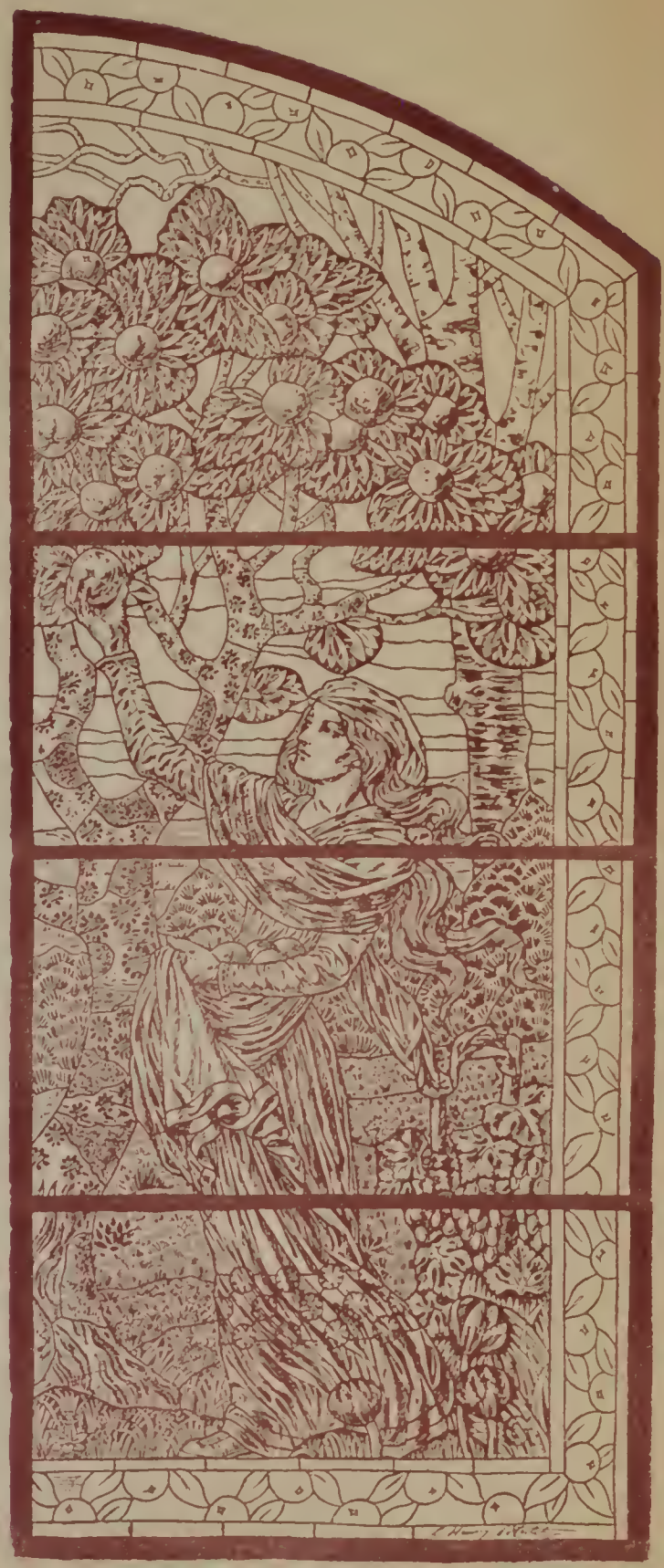
plombs, plats et ronds, symbolisant les fins de la vigne et les vendanges. M. Joseph Chéret, qui nous avions récemment le chagrin d'accompagner à sa dernière demeure, avait envoyé des planches où des feuilles phénoliques, rolles, entre autres, de plumeau et de marronnier, se dénoyaient à merveille et M. Alexandre Charpentier voyait de mêler au peu d'un vers, vides d'usage, soumis aux connaissances des cordelle à pain, une brosse à moustaches, un bougeoir, une boîte aux lettres et bien d'autres ustensiles et un sabre, le tout agrémenté de gracieuses figures et d'inscriptions en chaîne, sans surcharge et bien bouclée. Tout le monde trouve bien qu'on ne néglige pas les modèles pouvant accompagnés; il sied que l'on pense aussi à ensemble l'objet même. C'est en de tels qu'il nous semblait à faire et qu'il veut de se développer.

Après été le remarquable de l'orfèvrerie d'étain, M. Brateau aimait sans cesse à son œuvre. Son plaisir aux fraîcheurs du métal, une pièce accomplie. Mais voici de ce matériel de raffinées bibelotiers : une coupe nuitée dans l'or fin, les dessins et rehausse d'émail par MM. Grandhomme et Gerbier, deux brasses d'émail, la Musique et la Gaieté; une broche en or rehaussé sous émail, l'Amour. Plusieurs de ces bibelots ignorances à tout être sur la corbeille d'une princesse. En vérité, nous n'avons subit envie de modifier des pierreries : les claires diamants, les bleus saphirs, les vertes émeraudes, les rubis qui cachent du feu sous leur pourpre, les perles semblables à des grains de grenade, les turquoises d'un vert mat, les opales d'or fondu, les opales où se nuite une gamme de lait, les perles aussi — les régulières perles — sur les splendeurs et des charmes qu'il est possible de rendre adorables. Comment nous soustraire plus d'intérêt, cependant, à ces bibelots, où l'on surprend la richesse des matières — matériaux aspirant aspirant. Soit de bronzes, sur lait bagues, sur une broche, un sabre ou symbole, on, dire le visible signe d'un sentiment, un emblème, un trophée, le rachetant d'une histoire. La couleur et l'émaillage y rehaussent des minutes d'inspiration. Un joaillier me commentaire suggère le passage suivant d'une lettre de Problème : « Qu'une bague doive rehaussé une jolie main, qu'un bracelet souligne l'attache et la rondeur d'un joli bras, c'est tout simples; mais, en prononçant, on voit, à ma fille la bague et le bracelet accompagné le bras, je vous fait malaisément mieux que des accessoires d'ornement plus ou moins riches : j'entends que quelque chose de trop pressant y reste inhérent. Dans ce fait, j'ai fait faire, il n'y a pas longtemps, un tour de bras en or ciselé. Mon chaîne n'y [illegible], un dernier, à celui de mon mari, une broche d'émeraude et des fleurs de pensée gravées à bouche d'or du cercle, représentant pour moi la Provence, où je vais vivre, et la Bretagne, où me gardait le bonheur; enfin, une bandelette émaillée, formant corsade, lisant distinctement deux prénoms et deux dates — les prénoms de mes enfants, les dates de leur naissance. C'est un peu compliqué à lire, mais très simple à comprendre, — surtout quand on est heureux. Il faut le voir vivre. Et bien! ces bibelots me sont chers. En faveur tout ce que j'aime... et le le dirait encore quand je ne serai plus. » N'est-il pas vrai que ce petit morceau est délicieux ? Mais à quoi bon parler de bibelots ? On n'a que bonne de vouloir son exigence. Un cœur, l'un émaillé savent parler clair.

Les noms de deux émailleurs, coutumiers de travailler ensemble, MM. Grandhomme et Alfred Gerbier, vont déjà rendre avec un plomb. Je vais d'ici, en dehors de leur participation à ces trésors de M. Brateau, quelques pièces d'une bibelotière

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1894) : LE VITRAIL

MATINÉE DE PRINTEMPS



APRÈS-MIDI D'AUTOMNE

VERRIÈRES COMPOSÉES PAR M. GRASSET, EXÉCUTÉES PAR M. F. GAUDIN.

harmonie, types achevés de la peinture en émail employée à transcrire des tableaux. Une grande plaque fait resplendir, dans son atmosphère mythique, dans le chatoiement de colorations rêvées, la *Pasiphaé* de M. Gustave Moreau; une autre évoque l'étrange et fascinante *Hélène* du même maître. Ce sont vraiment des ouvrages d'une technique supérieure, d'une originale beauté ignée. L'amateur qui a cru devoir entourer celui qui lui appartient d'un cadre d'orfèvrerie sorti des ateliers de M. Falize mérite une entière approbation. M. Alfred Meyer, l'un des vétérans de l'émaillerie peinte, et mieux encore, l'esthétique promoteur de la renaissance de cet art vers 1860, présente divers morceaux dignes de son passé et, en particulier, une coupe gracieuse et brillante, de forme hexagonale, divisée intérieurement en petits panneaux à sujets et revêtue, au dehors, des plus beaux feuillages tout reluisants de reflets de métal. Je citerai, enfin, dans cette série, les vases ovoïdes ou cylindriques et les coupes de M. Georges Jean, émaillés de feuilles de vigne, de vigne vierge, de clématite et de sycomore, sur cuivre, sur or et sur argent. Les translucides vitrifications se prêtent à plus d'effets décoratifs qu'on ne saurait croire. On ne saurait trop, à mon avis, encourager les recherches en ce genre. Je n'ai qu'un regret : c'est de ne voir guère, au Champ-de-Mars, que des émaux peints. Les émaux cloisonnés et les émaux de basse taille répondent à des conditions spéciales et fournissent des ressources très variées à l'ornementation. MM. Camille Martin et Victor Prouvé ont garni de motifs à cloisons les angles d'un coffret en mosaïque de cuir, d'un goût passablement criard, dit « coffret à parures ». M. Ernest Carrière a utilisé le procédé pour deux plats, ornés de mouettes et de poissons. Mentionnons ces essais à titre d'indication, avec l'espoir de rencontrer au dehors, par la suite, des productions de cet ordre plus caractéristiques.

La série la plus médiocre, sans contredit, en cette exposition, est celle du meuble. Si je laisse de côté le cabinet de M. Émile Gallé, d'une si admirable marqueterie et auquel j'ai fait sa part, je n'aperçois à peu près rien qui compte. Plusieurs commencent à pasticher le maître de Nancy. Le pastiche ne prouve jamais rien que contre les pasticheurs, mais c'est un fléau ridicule. Je passe sur la désolante banalité ou sur l'excentricité voulue et sans intérêt des armoires, bahuts, présentoirs et crédences exposés, d'ailleurs en petit nombre. La *psyché aux glycines,* dessinée par M. Robert de Montesquiou-Fezensac, exécutée en perfection sous la direction de M. Gallé, encadre son long miroir arrondi d'une marqueterie de grappes mauves et le suspend entre deux montants, pareillement ornés, en forme de vases étirés ou d'effilés balustres que surmontent de grands bouquets de bronze. L'imagination n'est ici que dans le détail; l'ensemble manque de simplicité et de franchise; je n'aime pas les deux panaches de bronze doré, mais l'emploi des incrustations a de la saveur, encore qu'elles soient trop poussées à l'effet de la peinture, et, par-dessus tout, l'on sait gré à M. de Montesquiou-Fezensac de son zèle à remettre en honneur ce meuble exquis, la psyché. Rien à dire des paravents et des écrans, généralement plus qu'ordinaires. En fait de meubles sculptés, un seul représente une somme d'efforts sérieux, et l'on a regret d'avoir à formuler, sur le fond, de graves réserves : je parle du *coffre à secrets* de M. François-Rupert Carabin. En voici, par curiosité, l'argument complet inséré au catalogue : « Ce meuble, destiné à recevoir des papiers confidentiels, symbolise *la garde du secret.* — Les deux grandes figures placées de chaque côté expriment la

communication du *secret*. — Dans le bas-relief supérieur, une figure de femme tient sur ses genoux un coffret renfermant le *secret* que l'aident à garder trois autres personnifications : l'Oisiveté, qui empêche la plupart des hommes de pénétrer les arcanes; l'Écriture, qui transmet les secrets d'âge en âge, et la Mort, qui les ensevelit à jamais. Cette idée de la mort est plastiquement figurée par un fluide fantomatique qui peu à peu se dégage des cheveux que peigne et lisse la femme assise. Le bas-relief inférieur montre, en une forêt : le Passé, qui s'enfonce dans l'ombre; le Présent, qui est la gaîté et la folie; l'Avenir, qui arrive avec le soleil levant et qui apporte la fleur, promesse du fruit. La décoration générale se complète par un cep de vigne vierge exprimant le mystère de la Culture; un pied de bardane, le mystère de la Médecine. Les ferrures sont un serpent qui se dépouille, symbole du renouveau, et une branche de violette, symbole de discrétion et de modestie; la clef, une chenille, symbole du mystère des transformations animales. » Il est permis de sourire de ce philosophisme un peu plus qu'incertain. Pour ma part, je n'en aurais cure si l'œuvre était aussi logiquement et harmonieusement construite qu'elle est artistement sculptée. Mais non! la composition est lourde et incohérente. Le meuble se compose de deux coffres superposés, dont la superposition, au lieu de s'accuser ou de se dissimuler nettement, se souligne et se masque à la fois d'une guirlande de feuillage à jour. Les deux figures latérales, traitées en statues, n'ont aucune fonction effective. M. Carabin est un habile sculpteur qui se dérobe, par une fausse esthétique, aux lois naturelles de l'ébénisterie.

Divers accessoires décoratifs, ayant trait aux élégances de la maison, nous sont montrés à part : marteaux de porte de M. F. Masseau et de M. Valgrenn, entrées de serrures de M Guérard, etc. Nous remarquons aussi d'agréables modèles de papiers peints ou de tentures de M. Edme Couty, voire une portière en tapisserie du même artiste exécutée dans les ateliers de la maison Henry. Pour la première fois, si je ne me trompe, l'étoffe décorée prend rang. Sa place est marquée par la portière de M. Couty, l'écran de M. Duez, une draperie ornée de poissons de velours de M. Isaac. C'est peu, mais c'est déjà quelque chose. Il devient évident que le giron de la Société nationale s'ouvre aux arts du tissu comme à tous les arts. On y accueillera volontiers de beaux exemples de soie fleurie, de draps et de velours brodés, de précieuses dentelles. Toutefois, les artistes de l'industrie auront, de plus en plus, à se pénétrer de cette vérité que leur intérêt n'est point d'exposer tous les ans, mais simplement lorsqu'ils ont à soumettre au public un objet hors ligne. Peu importe que les différentes séries ne soient pas annuellement complètes, à la condition qu'elles se recommandent de chefs-d'œuvre de temps en temps et qu'elles repoussent toujours les productions vulgaires et purement commerciales. Afin d'éviter ces abus, le jury a le strict devoir d'être sévère. Même, plus nous irons, plus ce devoir de sélection se fera impérieux.

Il ne nous reste plus qu'à jeter un coup d'œil sur les reliures d'art. MM. Camille Martin et René Wiener, de Nancy, revêtent les livres qu'on leur confie de mosaïques de cuir à figures, à paysages, à décors symboliques, d'une violence d'affiches en couleur. Ce genre nouveau n'a pas ma sympathie pour deux motifs : il enlumine trop brutalement le plat du volume, et il exige une exposition perpétuelle. Ne me parlez pas des reliures qui ne sauraient entrer dans une bibliothèque sans s'y endommager. Les

LE SALON DU CHAMP-DE-MARS (1894) : L'ORFÈVRERIE

SOUPIÈRE EN ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ, EXECUTÉE PAR M. FRANCIS PEUREUX

ACQUIS PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

plus belles couvertures sont discrètes et pratiques. Celles de M. Marius Michel se conforment le plus souvent à ce programme, alors même qu'il y introduit des figures obtenues par la ciselure du cuir. Je préfère, néanmoins, les ornements et les feuillages plus ou moins stylisés, mosaïqués par ce relieur d'élite. Certaine branche de passiflore bleue sur un maroquin gris me demeure comme un type magistral.

Nous avons fait à peu près le tour de la section des « objets d'art » sans surfaire les qualités, sans exagérer les défauts. Le plus grand nombre de nos artistes des industries se débat pour s'émanciper des formules et reste partagé entre le respect des traditions vingt fois altérées, mais commodes aux imaginations paresseuses, et le désir de nouveautés dont on est incertain. De là une stérile abondance de variantes sur des thèmes familiers à la Renaissance ou au XVIIIe siècle, et l'essai confus d'amalgames disparates ou d'aventureuses, parfois extravagantes créations. Au surplus, qu'on ne s'abuse pas : le critique attentif discerne, à travers le chaos des réminiscences, des adaptations et des expériences désordonnées, maint germe d'avenir en train de se développer. Une évolution décisive s'accomplit sous nos yeux. Par une constante évocation de la nature et de la vie, par l'étude continuelle des formes et des caractères en rapport avec les nécessités individuelles et sociales, on échappera aux hasards, on satisfera aux aspirations légitimes. Tel est le but auquel nous tendons. Nous avons marché vers ce but, en ces dernières années, assez hardiment pour que le principe de l'unité de l'art soit désormais hors de cause. Théoriquement, les artistes sont affranchis; mais, en fait, ils le sont plutôt dans leur dignité que dans leur conception. L'œuvre d'éducation générale est activement poussée de toutes parts. A l'enseignement technique, j'estime qu'il y aura lieu d'adjoindre de plus en plus un enseignement historique bien approprié et très clair. Seulement, à cet égard, le grand bien qu'on peut attendre dépend beaucoup de la netteté des programmes dont la rédaction s'impose. L'histoire de l'Art, pour être pratiquement suggestive et féconde, doit être présentée de façon à ne laisser dans l'esprit des producteurs aucune obscurité. En leur montrant comment chaque époque a travaillé, le professeur ne saurait penser qu'à l'accord de l'esthétique et de la vie, de génération en génération. Les formes sont des expressions d'idées jusqu'au jour où elles ne sont plus que des formules. Mettons donc les idées en face des formules, et que les jeunes gens soient à même de reconnaître le logique et l'illogique, qu'ils deviennent capables de s'élever au-dessus des routines par un jugement net des évolutions successives et des liens, bons ou mauvais, qui les enchaînent l'une à l'autre. En esthétique comme en toute chose humaine, nul mouvement n'est durable s'il ne dérive de l'état intellectuel, moral et social.

Je voudrais, en particulier, qu'aux humbles, aux illettrés, aux ouvriers, on enseignât l'histoire de l'ancien Art français, — histoire sublime entre toutes, entre toutes féconde. En se pénétrant du génie des aïeux, ils comprendraient qu'il s'agit d'avancer toujours. Le culte des grands hommes obscurs par qui notre pays s'est couvert de chefs-d'œuvre leur enflammerait le cœur du plus pur, du plus fier, du plus vivant, du plus stimulant patriotisme que je sache : le patriotisme de la fidélité à l'esprit de la race en pleine indépendance de manifestation. Et puis, encore, qu'on les ramène, dans les arts utiles, au sentiment de l'utile, afin que l'idéal et le réel retrouvent l'équilibre indispensable au progrès.

V

Les considérations énoncées au cours de nos promenades au Champ-de-Mars pourraient être reprises en grande partie aux Champs-Élysées. Je ne crois point devoir y revenir par ce motif que les appropriations nouvelles d'elles-mêmes se spécifient. Le fait important, pour nous, c'est la place décidément conquise par la section des « objets d'art ». On a reconnu enfin, parmi les Quatre-vingt-dix, qu'il n'est plus permis de faire abstraction de la production somptuaire, ou, pour mieux dire, de ces recherches qui visent à tout relever, jusque dans nos ordinaires ustensiles, par le charme du décor. Je ne sais si les dilettantes ont renoncé à leurs récriminations contre ce qu'ils appellent « la démocratisation de l'idéal ». Le point assuré, c'est que la théorie de l'art pour l'art a perdu tout crédit. L'idéal ne s'avilit pas en se répandant. Le soleil luit pour quiconque y voit clair. A chacun de prendre de l'art ce qu'il pourra; il convient que nul ne soit condamné à n'en rien prendre. Oublions les vaines et sottes querelles de mots. Ne tenons même pas compte de ce dernier reste de malentendu qui ne souffre l'inscription au catalogue du Palais de l'Industrie que d'objets peints ou sculptés. Des pièces de céramique, valant uniquement par leurs formes ou leurs couleurs, sont exposées au grand salon de conversation à titre de décoration hors programme. Elles y ont, en dépit du préjugé, leur signification, leur caractère expressif. Tout ce qui arrive à l'expression par la disposition ou la modification des matières, tout ce qui relève du dessin dans son acception la plus générale et se réclame d'une harmonie visible, relève incontestablement de l'art et doit avoir droit de cité dans une exposition. Voilà la règle, et, désormais, personne ne s'y trompe.

On ne s'étonne point de ne pas trouver, au Palais de l'Industrie, un ensemble « d'objets d'art » aussi varié et aussi remarquable qu'au Champ-de-Mars. Le Salon dissident a groupé en lui, depuis trop d'années, l'élite des maîtres autrefois négligés, pour que la lutte soit dès maintenant possible. Nous n'en voyons pas moins ici plusieurs morceaux à retenir. D'abord, le couteau de chasse en argent exécuté par M. Louis Bottée pour le grand-duc Alexis, et dont l'arrangement spirituel, les têtes de chiens et le sanglier de la garde, le génie de la vénerie, la Diane chasseresse et les ornements du fourreau annoncent le talent le plus sûr. M. Bottée a, d'ailleurs, pris rang au nombre des graveurs en médailles de qui l'on doit beaucoup attendre. Tels de ses portraits sont d'un médailleur accompli. Parfois, ses figurines allégoriques ou décoratives ont un aspect « Renaissance » plus prononcé qu'on ne voudrait, mais il aime trop manifestement son époque pour ne pas arriver à en dégager, en son style, la physionomie vraie. En second lieu, je note une fort belle « applique d'éventail » en or ciselé, dans le goût du XVIe siècle et d'une exceptionnelle finesse de procédé, de M. Louis Rault. Vient ensuite le vase à boire de M. Mouchon, évoquant, sur les lamelles qui le constituent, l'eau, le cidre, la bière, le vin, le thé et le café, sous les apparences de médaillons typiques, dans un fond de feuillages et d'oiseaux. Ce gobelet[1] nous est connu : il obtenait le premier prix, ce dernier automne, au concours d'orfè-

1. Voir la reproduction de ce gobelet et des autres œuvres primées au concours de l'Union centrale, dans dans le tome XIV de la *Revue des Arts décoratifs*.

vrerie de l'Union centrale. Des pièces en étain apparaissent, encore, de tous côtés : surtout de table très grouillant et très sculptural de M. Larche, composé de nymphes marines soulevant ou entr'ouvrant des coquilles; porte-bouquet en cornet de M. Hugues, sur lequel une figurine de femme, en étirant ses bras, ferme la bouche d'un gros mascaron rieur; plats de M. Ledru relevés de nudités plus ou moins mythologiques en assez fort relief;... et j'en passe... Ajoutez, s'il vous agrée, le *Printemps* de M. Ferdinand Lambert, traduit par M. Lachenal en céramique : une jeune femme nue à mi-corps, regardant d'amoureuses colombes, et encadrée de branches roses; puis, un spirituel marteau de porte de M. Bouval, où se balance un jeune pâtre dévêtu au-dessous d'un gros masque d'ægipan ; enfin, une pendule en bois sculpté de M. Cogez, en façon de gaine et toute fleurie de légères guirlandes, tout animée de colombelles et d'amours... C'est, je crois, le plus intéressant.

Jeanne d'Arc au château des Tournelles.
Vitrail exécuté par M. Ch. Champigneulle, d'après la composition de M. Albert Maignan. (Salon des Champs-Élysées, 1894.)

En sculpture, quelques groupes à tendances décoratives. Un monument à la mémoire de Pouyer-Quertier, pour la ville de Rouen, porte la signature de M. Guilloux. Au sommet du piédestal, la statue de l'homme politique, debout, parlant. Au pied du socle, l'Agriculture normande, caractérisée par sa charrue, élève une palme, et l'Industrie se tient assise auprès d'une roue d'engrenage; — le tout, malheureusement, est assez banal. Un autre monument, à la mémoire de Testelin, organisateur de la défense nationale dans le département du Nord, est l'œuvre de M. Cordonnier. Des soldats de

1870 en allure de combat entourent la colonne surmontée du buste. Cette composition militaire est évidemment inspirée de celle de M. Croisy en l'honneur de Chanzy, qui fit sensation, il y a huit ou dix ans. A l'intention de la ville de Poissy, M. Fremiet a modelé un grand portrait à Meissonier, sa palette à la main, en train de peindre, dans cette tenue de cavalier, veston et culottes serrées, qu'affectionnait l'illustre peintre qui a si magistralement rendu le cheval. La statue est d'un caractère éminemment spécial. Sauf dans la merveilleuse statuette de l'atelier Gemito, je n'ai vu nulle part la personnalité typique du célèbre artiste aussi franchement abordée et rendue. Autour de la moulure du socle arrondi, M. Fremiet a eu l'idée d'enrouler le grand cordon de la Légion d'honneur entrelacé avec une branche de laurier. C'est une manière très piquante et très décorative de rappeler la situation, unique, je crois, de l'auteur de *Mil huit cent sept*. Nous devons à M. Massoulle une statue en marbre de Mme de Sévigné, on ne peut plus gracieuse, où le visage étincelle d'esprit, où l'ample ajustement du XVIIe siècle est rendu d'une charmante aisance. On ne saurait mettre plus de goût et d'expression dans les plis cassés d'une étoffe de soie. L'œuvre fera une excellente figure à Saint-Denis, en l'une des salles de la maison d'éducation de la Légion d'honneur.

Un beau groupe pittoresque, magistralement exécuté par M. Barrias et que nous reverrons en bronze, au nouveau Muséum du Jardin des Plantes, est celui des *Nubiens aux prises avec un crocodile*. L'un des Africains, blessé à mort, tombe à la renverse, comme éclaboussant l'air de ses cheveux nattés; un autre, debout, enfonce sa pique dans la gorge du monstre, tandis qu'une femme recule d'horreur, ses deux enfants dans ses bras. Je tiens ce haut-relief pour un modèle de sculpture épisodique. Au Muséum, encore, doit prendre place l'*Homme au serpent* de M. Jules Thomas. Le serpent énorme s'enlace à l'homme nu, qui le saisit à la gorge, écartant de toute sa vigueur la tête hideuse et s'apprêtant à lui lancer dans la gueule une longue pierre pointue. Un chien se précipite, en même temps, sur la queue squamée, et tâche à la broyer entre ses dents. Il y a ici une curieuse préoccupation du style antique jointe à une expresse volonté de violence.

Trois ou quatre ouvrages funéraires ou religieux méritent qu'on les signale. Les figures tombales de la princesse Marie d'Orléans, par M. Hector Lemaire, et de la duchesse de Vicence, par M. Boucher, — la première, aux traits amaigris, enveloppée à demi de son linceul et semblant dormir auprès de la maquette de sa *Jeanne d'Arc* populaire, serrant son épée sur son cœur; l'autre accoudée sur son lit de repos, un livre de prières dans la main droite, — ont je ne sais quoi d'inquiétant et de factice. La Vierge portant sur les genoux le corps du Christ mort, de M. Boucher, est une peinture d'exécution très forte. Un crucifix en marbre, de M. Croisy, de grandeur naturelle, accompagné d'un apôtre debout et parlant et d'une Madone prosternée, qui prie et pleure, reproduit honorablement une donnée traditionnelle, dont les Flamands ont tiré grand parti. Ce qui manque, c'est un peu d'originalité. Il n'y a pas de vieux sujets pour les artistes originaux. Il n'y a pas non plus de nouveauté possible quand on ne subit pas, vers un thème d'art, un entraînement d'âme.

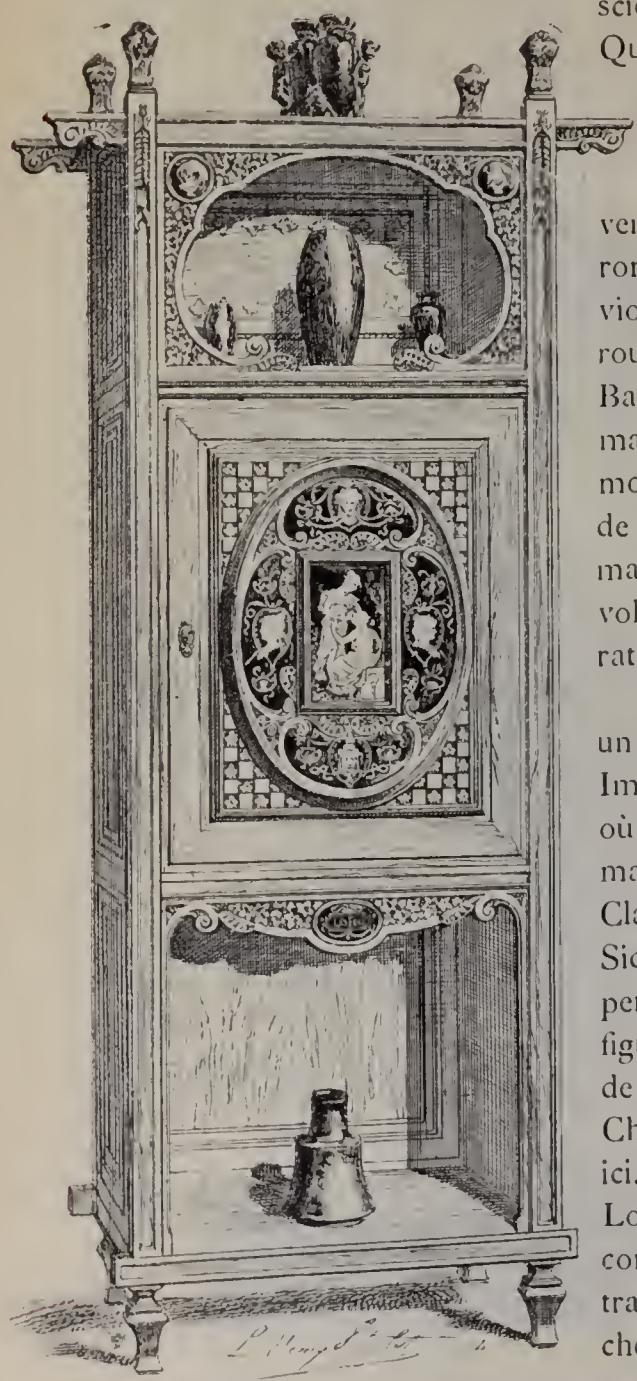
J'aurais trop à faire si je voulais dresser une liste des statues exposées où se dénote une science indiscutable. Sujets patriotiques, vigoureuses académies, allégories, fantai-

sies traditionnelles, tout est bon à nos artistes. Mais, il faut le dire sans détour, la force technique ne nous suffit pas : elle ne saurait être qu'un moyen ; elle n'est jamais un but. Certes, pour nous en tenir au mode décoratif, la fontaine Louis XV de M. Rozet, avec ses deux nymphes enguirlandant la vasque ; la *Nymphe de la source,*

L'Espiègle, vase en étain, exécuté par M. Ledru, pour M. Susse.
(Salon des Champs-Élysées, 1894.)

de M. Hugues, assise sur un sarcophage transformé en bassin ; la *Nymphe de la Seine,* de M. Puech, trop coquettement allongée contre un fond où se profilent les monuments de Paris, sont des morceaux très distingués. La fontaine en pâtes de verre, de M. Henry Cross, aux bas-reliefs mythologiques mats, tendrement colorés, d'une naïveté voulue, offre un intérêt de recherche. Seulement, nous ne voyons en aucune œuvre le trait d'invention, le libre essor d'une sensibilité personnelle. Nos sculpteurs ont toutes les qualités du monde ; ils ont le malheur de ne pas regarder la vie.

Que l'on me dispense, après cela, de m'étendre sur la peinture. L'esprit de la décoration l'anime par trop peu. Que de banalités, grand Dieu! en tout ce qui se croit tapissant ou plafonnant! Que de médiocres allégories des arts, des lettres et des sciences, du mariage, du travail et de la paix! Que de blessantes et que d'insipides colorations!



Cabinet orné d'émaux.
Composition
de M. Sandier, pour MM. Damon et Colin.
(Salon des Champs-Élysées, 1894.)

M. Léon Bonnat lance en plein azur, sur un cheval blanc qui vole, le Génie de l'Art, la torche à la main. Du zénith, une figure s'abat vers lui d'un foudroyant essor, portant une couronne. Le groupe énorme se meut dans un bleu violent coupé d'ombres d'un ton brûlé. A terre roulent deux colosses vaincus : l'Ignorance et la Barbarie. On connaît la manière du peintre : manière forte et dure, du dessin le plus arrêté, du modelé le plus comprimé, dégagé en une poussée de saillie quasi sculpturale, d'un fond brun et martelé. Une telle vision des êtres, rude, ultra-volontaire, tout espagnole, convient-elle à la décoration? Je ne le pense pas.

Pour la ville de Lyon, M. Fournier a brossé un immense panorama : *les Gloires lyonnaises*. Imaginez une façon d'hémicycle dominant la plaine où coulent le Rhône et la Saône. Sur le banc de marbre, des personnages antiques : Marc-Aurèle, Claude, Germanicus, saint Pothin, sainte Blandine, Sidoine Apollinaire; à droite et à gauche, des personnages de tous les temps; plus en avant, des figures modernes : Jules Favre, Ozanam, Victor de Laprade, Chenavard, Meissonier, Puvis de Chavannes, Claude Bernard. Là-bas, Jacquart; ici, Pierre Dupont. Ailleurs, Mlle de Lespinasse, Louise Labé, Mlle Louise Sieffert. Ce genre de composition exige tout ensemble le don du portraitiste et celui du paysagiste. M. Fournier se cherche encore. On croit sentir, en son exécution sage, appliquée, froide et grise, plus de volonté que de tempérament.

Je n'aime guère le *Chevalier aux fleurs* de M. Rochegrosse. Ce chevalier n'est autre que le Parsifal de Richard Wagner, assailli au milieu des fleurs, par de belles filles, fleurs elles-mêmes. Le peintre l'a ceint d'une armure d'argent si luisante que le ciel se reflète sur le bombement de la cuirasse, et, sur le reste, se mirent verdures et floraisons. Pour coiffure, les belles filles de magie ont des épanouissements démesurés de tulipes, de coquelicots, d'iris, de jonquilles, d'orchidées formant casques et cimiers. Nues

LE SALON DU CHAMP-DE-MARS (1894) : LA VERRERIE

Imp. Phot. Aron frères, Paris.

VASES DE CRISTAL A PLUSIEURS COUCHES DIVERSEMENT COLORÉES ET GRAVÉES

EXÉCUTÉS PAR M. ALPH. G. REYEN

d'une nudité aussi diaprée de reflets multicolores que la cuirasse du jeune héros, elles se cambrent, elles l'enveloppent, elles fleurissent sous ses pas, l'appellent à mesure qu'il avance, tâchent à le retenir quand il s'en va. Scène de légende et scène de ballet, au fond, ou scène de décor. On tirerait de ce thème un joli sujet de tapisserie. M. Rochegrosse l'a poussé au bariolage. Disons les choses comme elles sont : cela tient du vitrail de brasserie *à la moderne*.

Un jeune homme des mieux doués, M. P.-J. Gervais, expose une grande toile de pseudo-mythologie : le *Jugement de Pâris*. Dans un rond-point, entouré d'un mur plaqué de faïence, voici les trois déesses devant le beau berger phrygien. Junon, l'orgueilleuse brune, de sa main droite soulignant sa gorge ronde et pleine, se cambre, se galbe, et, du bras gauche, soutient sa lourde draperie noire, brodée de perles et d'argent; Vénus, blonde, s'offre aux yeux, les cheveux serrés d'un diadème; Minerve, casquée d'orfèvrerie, le corps voilé d'une transparente tunique bleue et la poitrine pailletée de pampres d'or, s'appuie sur un épieu. Ces trois déesses sont de caractère mièvre, voluptueux, un peu malsain. M. Gervais a des dons rares. Que ne les emploie-t-il tout simplement? Son tableau, compliqué d'intentions littéraires, semble une transcription variée de quelque esquisse de M. Alma Tadéma.

Vase en argent repoussé,
exécuté par M. Piquemal, pour M. Debain.
(Salon des Champs-Élysées, 1894.)

Autre mode de fantaisie : le *Jardin des Hespérides* de M. Gorguet. Aucun dragon, dans le parc ombreux, ne garde les pommes d'or. Ce n'est qu'une réunion de jeunes femmes, de jeunes filles et de fillettes d'aujourd'hui, vêtues de toilettes « esthétiques », lâches, de nuances douces, rose fluide, bleu évaporé, vert pâle. Peinture caressée, tranquille, d'un agrément terne. Préoccupation des modes anglaises et, en même temps, des grâces de Botticelli. L'auteur s'est trop adonné aux fadaises des dessins d'illustrations au goût mondain. Je ne connais pas de plus mauvaise école.

La seule note originale et décorative un peu neuve à signaler est, par malheur, une note excentrique. C'est la note de M. Brangwyn, ce Flamand de Bruges transplanté à Londres et qui ne fait ni de l'anglais ni du flamand. On ne voit chez lui que des taches de couleurs violentes; on sent une fièvre de balayures, l'audace d'un pinceau manié comme un sabre et comme un balai. Son tableau s'intitule : *les Cherriers*. Point de dessin : une mise en place sommaire et de la couleur, de la couleur encore. Nous avons la sensation d'un tapis d'Orient, très inexplicable, très riche, très harmonieux. Cette folie, au fond, vaut mieux que la platitude... Et cependant...

Mais, décidément, je m'arrête. Ces Salons, à les bien prendre, renferment trop de menue monnaie frappée à des effigies traditionnelles. On constate que le talent fait moins défaut que la juste notion de l'emploi qu'il en faut faire. Il s'agit, de plus en plus, de prendre conscience des idées. Hélas! on ne se hâte guère.

L. de FOURCAUD.

LES GUIRLANDES

(Suite) [1]

C'est encore par cet examen attentif des créations des maîtres que l'on se rendra le mieux compte des soins à apporter dans la composition des guirlandes. Qu'elles soient formées ou bien d'éléments groupés par pondération, comme cela se fait généralement, ou bien d'éléments répétés en bandes régulières, ou bien d'éléments rassemblés en paquets, ou bien encore d'éléments enfilés ou attachés séparément, etc., peu importe: indépendamment de l'ensemble, de la partie dominante, de la forme élégante, de l'appropriation au sujet, elles réclament impérieusement une variété dans le contour et une suite graduée de renflements et de compressions plus ou moins accusés que veut leur nature même, c'est-à-dire qu'exigent des végétaux diversement assemblés suivant leur importance de forme, de port et de taille. L'observation de cette remarque a une grande importance au point de vue du résultat final puisque pour le compositeur c'est le plus sûr moyen de colorer son motif et de lui donner de l'expression. Enfin les guirlandes seront lourdes ou légères, compactes ou aérées suivant le caractère que l'artiste aura voulu leur donner, en exprimant par la masse même des idées de gaieté ou de tristesse, de grandeur ou de laisser-aller. Toutefois ce caractère ne devra point être exagéré; il y a, toujours en respectant la matière, à laisser à cette reproduction un peu de son maintien naturel, à lui donner l'apparence de délicatesse et de fragilité qui sied à la guirlande, faite, à part quelques exceptions, de choses ténues faciles à rompre ou à plier. Assurément sans trop chercher on trouverait volontiers nombre d'exemples dans lesquels cette dernière condition n'a point été observée, puisqu'à toute loi il y a des exceptions, et notamment dans l'art décoratif. Mais il y a des exceptions blâmables. Ainsi comme l'on voit, sur la panse d'un vase d'après l'antique (fig. 67) Lazare de Baïf placer à contresens un lion sur une tige trop menue pour pouvoir le supporter, de même on rencontre des grappes d'enfants suspendus à des roses, des têtes reposant sur des fruits à la cathédrale d'Orvieto (fig. 68), des cornes

1. Voir pour les précédents articles sur le même sujet, la *Revue des Arts décoratifs*, 13e année, page 384.

d'abondance s'échafaudant sur des culots au milieu d'un feston au tombeau de Pietro Noceto, par Civitale (fig. 69), des personnages assis au milieu d'une courbe de fleurs simulant une balançoire, etc. Toutes ces additions surajoutées sont trop lourdes pour ne point donner l'idée d'une rupture probable; il ne faut pas plus surcharger la

Fig. 64 *bis*. — Types d'attache.

guirlande qu'il ne faut lui suspendre des poids trop pesants sous peine d'invraisemblance et même de manque de goût, puisque les lois de proportions et de conséquence se trouvent violées. Ces observations, toutefois, hâtons-nous de le dire, ne sauraient

Fig. 66. — Rubans de différentes époques.

s'appliquer aux amours qui se jouent dans les guirlandes et aux panneaux et montants couverts de capricieuses arabesques. Les amours ne sont plus des êtres réels; non seulement leur corps n'est qu'une forme donnée à une idée, mais encore leurs ailes ou ailerons les transforment en quelque sorte en oiseaux légers se soutenant presque par eux-mêmes; aussi leur présence ne choque pas. Quant aux arabesques, ce sont des

compositions d'un ordre à part, d'un style sérieux ou léger, comprenant tous les genres que l'artiste assemble dans une fantaisie exubérante avec un art délicat et une surprenante originalité pour arriver à une harmonie générale pleine d'imprévu et de grâce; c'est un rêve dans lequel presque toutes les conceptions folles et imaginaires sont permises pourvu que les grandes lois d'équilibre et de disposition soient respectées.

Fig. 67. — L. de Baïf.

Ces réserves faites pour deux cas spéciaux, nous pensons, malgré l'autorité de certains compositeurs, que dans les autres applications de la guirlande rien de tous ces chargements inintelligibles n'est à imiter. En agissant ainsi, c'est-à-dire en montant sur un feston des constructions plus ou moins importantes, presque toujours, peintres et sculpteurs ont voulu tout simplement combler d'une manière nouvelle le vide produit par la courbure. Mais ils ont mal réussi, puisqu'en essayant d'arranger l'un ils ont dénaturé l'autre. Pour éviter cette faute, il est préférable de s'en tenir sous ce rapport naïvement au vieux jeu, et alors de placer dans la partie supérieure du fond laissée libre au-dessus de la courbure un objet franchement isolé qu'accompagnent et encadrent les rubans ou les attaches de la guirlande, laquelle au moins garde ainsi sa forme élastique et toute sa grâce naturelle. En ce genre si vrai et si pur les anciens et les maîtres modernes nous ont laissé des exemples nombreux qu'il faut prendre pour des règles sûres de sens et de goût. Avec eux assez souvent les rubans et les tresses, qui tiennent les guirlandes aux cornes des victimes, aux crochets, aux colonnes ou aux candélabres, sont largement suffisants comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises; d'autrefois le sculpteur taille dans le vide des instruments de sacrifice, une

Fig. 68. — Orviéto.

Fig. 69. — Civitale.

Fig. 70.

coupe, un bâton d'augure ou simplement une inscription ou une dédicace, parfois une rosace comme au temple de Tivoli où à la tombe de Cecilia Metella; ailleurs, à la place de ces ornements sévères, réclamés par l'ordre choisi, nous trouvons un mascaron (fig. 70), un mufle d'animal (fig. 71), un bouquet (fig. 72), des attributs divers ou des armes (fig. 73), des initiales comme au Louvre (fig. 74) ou même encore des branches provenant des extrémités de la guirlande (fig. 75). Ces quelques

spécimens montrent assez, pour qu'on sache en tirer un excellent parti, que les motifs employés peuvent tantôt se rapporter au monument ou à l'objet qu'ils décorent, soit pour en indiquer l'usage, soit pour y ajouter quelque symbolisme, tantôt être quelconques et choisis dans le domaine si riche de l'encyclopédique ornementation où l'on est toujours sûr de trouver du neuf ou de présenter les choses d'une manière inédite.

Les guirlandes, employées seules ou accompagnées d'autres ornements, sont encore susceptibles de recevoir quelques additions et agréments tels que des points de départ

Fig. 71 — Puits à Venise.

Fig. 72.

Fig. 73.

et des chutes qui ne changent en rien la nature et la souple désinvolture du motif principal. Par exemple, au lieu de suspendre le cordon floral par les branches naturelles qui le forment, par les queues des fleurs et des feuilles attachées à une corde centrale ou liées en paquets par quelque ruban, dans le plus grand nombre de cas on décore, on meuble, on enrichit cette partie terminale souvent trop maigre et trop dénudée si l'on se borne à la disposition primitive. Il n'y a point là, d'ailleurs, d'innovation. Cela s'est fait dès les temps les plus anciens tant le besoin quelquefois se faisait sentir de transformer en motifs décoratifs les tours de corde et les nœuds, ces ligatures rudimentaires employées pour retenir et souder les parties multiples de ces jolis assemblages. Tout en laissant facilement deviner la manière dont la guirlande est confectionnée, même en le montrant clairement, déjà chez les Grecs et les Romains on a dissimulé ou transformé ces bouts en les couvrant de feuilles alignées dont les tiges disparaissent sous des coques de rubans (fig. 76), ou sous une large feuille enveloppant le tout (fig. 77). Bientôt les feuilles sont devenues culots et les culots cornes d'abondance, et ainsi progressivement la Renaissance et les temps modernes à leur tour ont métamorphosé les cornes d'abondance en constructions ornementales plus ou moins compliquées, extrêmement variées comme l'indiquent assez cette sculpture moderne à Milan (fig. 78) et cette terminaison en forme d'agrafe adoptée par M. Sedille, architecte, pour la décoration d'une porte située rue Dieu, à Paris (fig. 79). Quel que soit le parti, ancien ou nouveau, que l'on adopte, il faut avoir soin que les extrémités ainsi engagées acquièrent à l'œil plus de résistance et

Fig 74. — Louvre.

de solidité puisque ce sont elles qui sont censées supporter tout le poids du feston ou toute la tension de la guirlande en bande.

Dans la plupart des cas, pour balancer les masses, meubler le vide entre deux festons ou terminer moins brusquement la décoration en guirlande, l'artiste a recours à

Fig. 75.— Composition de M. Sédille.

Fig. 76. — Romain.

un paquet tombant plus gros en bas qu'en haut, à une sorte de pendeloque qu'on appelle chute. Cette chute se place aux extrémités du feston sous deux formes : ou bien c'est une sorte de couronne allongée (fig. 80) provenant d'une combinaison dans le système d'attache d'un long cordon floral préparé d'avance que l'on dispose en

Fig. 77.

Fig. 78. — Milan.

Fig. 79. — Paris.
Dessin de M. P. Sédille.

établissant un feston, puis une retombée, puis un autre feston, etc., le tout formant une solution de continuité qui n'est en somme que la copie d'une chose fort naturelle, primitive et commode à faire ; ou bien c'est un bouquet, un groupe, préparé à part et rattaché après coup entre chaque sinuosité du bandeau végétal. Cette seconde manière est la plus usitée et elle a l'immense avantage de fournir au décorateur un nombre presque infini de ressources et de variétés. Veut-il, en effet, conserver à son œuvre un caractère identique d'un bout à l'autre, il établira ses chutes avec les mêmes éléments

que les guirlandes, c'est-à-dire qu'il scandera les festons de feuilles par des chutes de feuilles comme au Palais du Commerce à Lyon (fig. 81), ceux de fleurs par des chutes de fleurs telles que celles peintes sous Louis XVI au Palais de Fontainebleau (fig. 82), ceux de fruits par des chutes de fruits ainsi que l'a fait H. Sambin sur la gaine de l'un de ses termes (fig. 83), ceux de draperie par des chutes de la même étoffe suivant le parti adopté par Michel d'Ixnard pour un chapiteau du collège de Colmar (fig. 84),

Fig. 80.

Fig. 81. — Lyon.

ceux de corde par des chutes de cordes nouées dans le genre de celles composées par M. P. Sédille (fig. 85), ceux d'enfants par des chutes d'autres bambins joueurs groupés comme ceux de Tettelein (fig. 86), etc., etc.

De cette façon tout en laissant à l'ensemble une répétition constante, le compositeur

Fig. 82. — Fontainebleau.

Fig. 83. — H. Sambin.

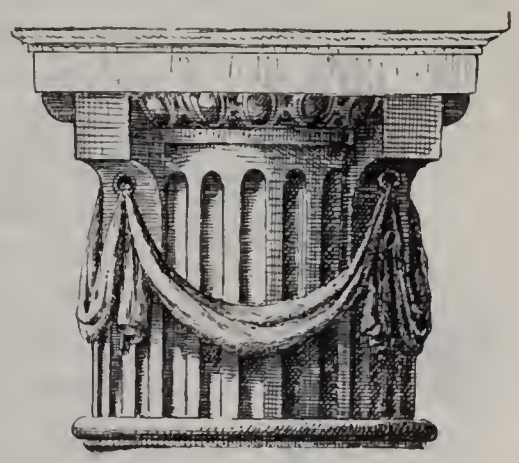


Fig. 84. — Collège de Colmar.

cependant obtiendra encore, pour rompre facilement la monotonie, une diversité agréable grâce au changement des fleurs et des fruits, aux poses différentes ou contrastantes des personnages, aux allures variées des plis et des mouvements. Cette première variété introduite dans l'unité, déjà si commode, peut à nouveau être augmentée autant que possible soit par le caprice, soit par le besoin de préciser une chose ou un fait, de rappeler un usage ou une destination. Il est alors largement permis à l'ornemaniste, sans sortir pour cela des possibilités et des choses vues, d'accompagner ses festons de pendeloques formées par des éléments autres que ceux des dits festons; il n'a qu'à arriver à un résultat heureux. A des végétaux il opposera d'autres végétaux de nature différente comme des couronnes de feuilles séparant des guirlandes de fleurs; il accompagnera des étoffes ou des perles de chutes de fruits comme l'affectionnait parfois Floris (fig. 87); il divisera les ondulations par de purs ornements, des médaillons, des glands (fig. 88), des mascarons, des culots; il emploiera comme chutes des écussons,

des armes, des emblèmes, des attributs, dont la répétition ou l'alternance donnera à l'ornementation plus de variété, plus de vitalité et de mouvement. Ainsi sur la frise grecque du musée Campana, citée déjà plus haut, les tentures devant lesquelles se déroule un cortège en l'honneur de Bacchus ont leur partie supérieure décorée de guirlandes séparées par des chutes de masques scéniques, de cymbales, de pipeaux, objets se rapportant tous à la procession représentée et complétant l'unité du sujet.

Fig. 85.

Fig. 86.

Fig. 87. — Floris.

C'est en suivant le même ordre d'idées que, pour les tapisseries de Don Quichotte, les premières bordures renferment des guirlandes de fleurs dont les chutes sont entremêlées de pièces d'armes, d'épées, de casse-têtes, de lances; que sur un dossier de canapé, composé dans le genre Watteau par M. Chabal-Dussurgey pour la manufacture de Beauvais, les guirlandes ont pour chutes des trophées variés d'instruments de musique chers aux bergers et aux amoureux. Enfin, pour les guirlandes employées dans les bijoux et les parures, ces festons si riches et si coquets, les chutes se transforment en perles, en poires (fig. 89), en pierres précieuses, en plaquettes ciselées et émaillées, que réunissent un ou plusieus rangs de chaînettes superposées exactement comme dans la passementerie un gland, une breloque, un nœud divise parfois les chaînes de tresses qui composent ces garnitures. Telles sont les remarques générales qui peuvent s'appliquer à toutes les guirlandes. A chacun, tout en gardant sa personnalité, d'en faire son profit et de savoir utilement s'en servir au milieu des innombrables ressources qu'offre ce type élémentaire, si facilement changé, varié, agrémenté et dans sa présentation et dans le choix des éléments qui peuvent concourir à son exécution. Ces éléments sont tellement nombreux que parfois l'artiste peut être réellement embarrassé dans leur choix. Sans avoir, en effet, la prétention d'avoir tout vu ou de deviner ce qui sera inventé d'un jour à l'autre, nous ne trouvons pas moins de trente et quelques variétés, réparties en deux grandes classes : les *guirlandes végétales* et les *guirlandes dérivées*.

Fig. 88. — Opéra de Paris.

Fig. 89. — Collier, par Van der Cruycen.

(La fin prochainement.) Jules PASSEPONT.

Hommage à François Coppée.
Chiffre orné en cuivre repoussé, composé et exécuté par M. F.-Eug. Piat.

LE MUSÉE F.-EUGÈNE PIAT, A TROYES

Voici qu'un musée des arts décoratifs vient d'être créé à Troyes, et c'est l'initiative généreuse d'un noble artiste qui, payant de sa personne et de sa bourse, en a jeté les bases : nous voulons parler ici du don princier que M. F.-Eugène Piat a fait de la collection d'une partie de ses œuvres réunies dans une salle dont l'inauguration a eu lieu le 30 mai dernier avec une grande solennité dans la cité champenoise.

Assurément le nom de M. Eugène Piat n'est inconnu d'aucun des lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs :* il y a plus de quarante ans qu'il alimente l'industrie du bronze de ses modèles, que se disputent à l'envi les fabricants. C'est lui qui, à toutes les expositions universelles depuis 1851, a été l'un des principaux et réels triomphateurs, de la section du bronze, non toujours en vedette, il est vrai, et dont la renommée, la plupart du temps dissimulée sous l'étiquette des commerçants dont il a fait la réputation et la fortune, n'a été véritablement consacrée qu'à l'Exposition de 1889, où il obtint l'unique *grand prix* qui ait été attribué à la catégorie des artistes dénommés « collaborateurs ». Du coup, s'il n'avait été qu'industriel, on aurait fait de lui un officier de la Légion d'hon-

neur, ce que Barbedienne avait obtenu, en 1878, pour Constant Sévin, le rival, l'ami de Piat, où plutôt le seul émule qui puisse lui être comparé, dans le bronze. Mais Piat est artiste : c'est un modeste, c'est un isolé. Il fuit le bruit et déteste à tel point tout ce qui peut ressembler à de la réclame que, depuis plus de quinze ans qu'il m'accorde son amitié, il passe son temps à déjouer mes intentions de biographie et à se dérober à mes investigations sur sa vie, sur son art, sur son œuvre, qui est immense. A force de patience, de ruse et de notes prises en cachette durant ce long intervalle, je crois bien pourtant être parvenu à avoir raison de ce tenace *silencieux*, et je lui promets la surprise de lui faire lire prochainement dans cette *Revue* une étude sur le bronze en cette fin de siècle, où il lui sera bien difficile, quoi qu'il en ait, de ne pas se reconnaître sous ses vraies couleurs.

Comment veut-on que de pareils hommes reçoivent des récompenses dignes de leur talent et des services qu'ils rendent! Les ministres et les fonctionnaires qui distribuent les honneurs ne connaissent guère que les quémandeurs, les bruyants, ceux qui ont des protecteurs qu'il s'agit de ménager, ou bien ceux qu'un hasard heureux place au bon moment à la portée des faveurs officielles, lorsque par aventure on se résigne à distribuer celles-ci avec justice pour ne pas tout à fait en laisser tomber le prestige. Mais à des artistes comme Piat, à qui nos industries d'art sont redevables de leur éclat, et qui, par conséquent, devraient être laissés d'autant moins dans l'ombre qu'ils exercent une action plus efficace, contribuant en même temps à la gloire et à la richesse du pays, est-ce qu'on y pense! Les industriels dont ils font les œuvres pourraient seuls crier bien haut leurs mérites. Mais les industriels, naturellement, songent d'abord à eux, et il faut qu'ils se sentent réellement forts pour ne pas redouter de diminuer leur propre valeur en exaltant celle de leurs « collaborateurs ». Aussi, combien il est difficile de savoir la vérité sur ces derniers!

Grande horloge Louis XVI, exécutée par M. Eug. Piat.

Pourtant, en ce qui concerne Piat, il n'y a aucun doute. Il n'est pas un fabricant de bronze qui ne lui rende hommage et ne le salue comme un

maître. M. Gagneau, pour le compte duquel il a le plus travaillé depuis quinze ans, met constamment tout son zèle et tout son cœur à faire connaître la part qui revient à Piat dans le succès de sa maison, et personne mieux que lui ne sait analyser le talent si personnel de son collaborateur. A la cérémonie de l'inauguration du Musée de Troyes, il a tenu à dire, dans un discours vibrant d'amitié et de chaleur, ce qu'il pense de l'artiste, et il a raconté cette anecdocte, qui est, en effet, caractéristique :

En 1880, j'avais, dit M. Gagneau, à présenter des dessins pour un ensemble de lustres et appareils de décoration pour un palais important. Par malheur, au même moment, M. Piat venait d'être victime d'un accident grave. Il avait le bras droit cassé et la cheville démise. En allant le voir sur son lit de douleur, je l'entretenais de mon embarras, car j'avais, moi aussi et du même coup, mon bras droit cassé. Bah! me dit-il, j'ai encore mon bras gauche et je puis vous aider! Et le voilà dans son lit, dessinant du bras gauche sur une planche disposée *ad hoc* et composant, créant des modèles qu'un dessinateur remettait au net. Les dessins plurent au client, l'affaire se fit, et voilà ce que vaut l'homme par l'artiste, par le cerveau.

Le Musée des Arts décoratifs de Troyes, fort bien aménagé dans une salle du rez-de-chaussée tendue de belles tapisseries, comprend les objets suivants, donnés par F.-Eugène Piat :

1° Grande horloge Louis XVI, genre de La Fosse, bronze doré à deux tons et bronze vert. — 2° Fontaine à eau parfumée, remplaçant l'aiguière, style de la fin du xv° ou du commencement du xvie siècle, émaux de Limoges, cuivre argenté. — 3° Garniture de bureau Régence, vieil or, 10 pièces. — 4° Support-trépied, style Renaissance, cuivre pâli, figures en bronze et plateau en marbre rouge. — 5° Lampe Louis XV, vieil argent. — 6° Jardinière Renaissance, têtes de Méduse et lions, cuivre pâli, armature nickelée. — 7° Esquisse d'horloge (plâtre), faite pour l'Exposition de 1889. Sujet : l'*Amour désarmé* (a été exécutée en marbre blanc et bleu turquin, avec émail bleu, couronnement vieil or). — 8° Support-trépied fantaisie, chimère, chaînettes. — 9° Lampe à pétrole, style Louis XV, or au mercure. — 10° Glace de toilette, style Louis XIII-Louis XIV, vieil argent, centaures, figures, gaines. — 11° Coffret xve siècle, ébène, vieil argent et or. — 12° Bout-de-table Renaissance, vieil argent. — 13° Encrier japonais, bronze et vieil or. — 14° Hommage à Coppée, chiffre orné, vieil or, sur chevalet de cuivre. — 15° Cartel Louis XIII, plâtre. — 16° Torchère-jardinière Renaissance, griffes, figures ailées, quatre lumières, plâtre. — 17° Landiers, pelle, pincettes, etc., dans le genre du xve siècle, fer. — 18° Motif décoratif. Ornement cen-

Jardinière Renaissance, exécutée par M. Eug. Piat.

tral d'une fontaine-jardinière pour serre, groupe d'enfants appuyés sur des cartouches. Sujet d'amortissement : Nymphe des eaux tenant d'une main le dieu Neptune, de l'autre une palme, plâtre. — 19° Modèle d'un sphinx, style Renaissance, plâtre. —20° Le même, grandeur d'exécution (fonte de fer), monté sur le marbre. — 21° Grande torchère à cinq globes, style Louis XIV, plâtre. Sujet : Les quatre éléments, dans le fût; quatre faunes supportent l'entablement de la base, et sur la plinthe quatre sphinx à têtes de négresses supportent l'ensemble, destiné à être exécuté en métal. Cuivre jaune et rouge.

Ainsi qu'on le voit, ces objets ne sont pas simplement des modèles en plâtre, mais ce sont pour la plupart des pièces *exécutées*, c'est-à-dire en bronze ciselé, en métal décoré, en un mot des morceaux de choix revêtus de la riche parure qui ajoute la valeur intrinsèque des matières à la valeur d'art. L'observation vaut la peine d'être faite, car tout le monde comprendra, sans qu'il soit besoin d'insister, l'importance du cadeau de M. Piat et du sacrifice pécuniaire qu'il a dû s'imposer. C'est le premier exemple donné par un artiste d'une telle générosité. Mais Piat ne fait pas les choses à demi. Voulant offrir celles de ses œuvres qu'il a pu se procurer, au musée du chef-lieu de son département (il est né à Montfey, près d'Ervy, non loin de Troyes), il s'est appliqué à les présenter autant que possible dans leur état complet de réalisation, pour que la leçon fût profitable aux jeunes camarades qui s'apprêtent à lui succéder dans la carrière qu'il a si grandement honorée. Cela valait bien un remerciement; le Gouvernement avait délégué à la cérémonie d'inauguration M. Roger Marx, qui a su parfaitement s'acquitter de sa mission. De son discours excellent, voici la péroraison :

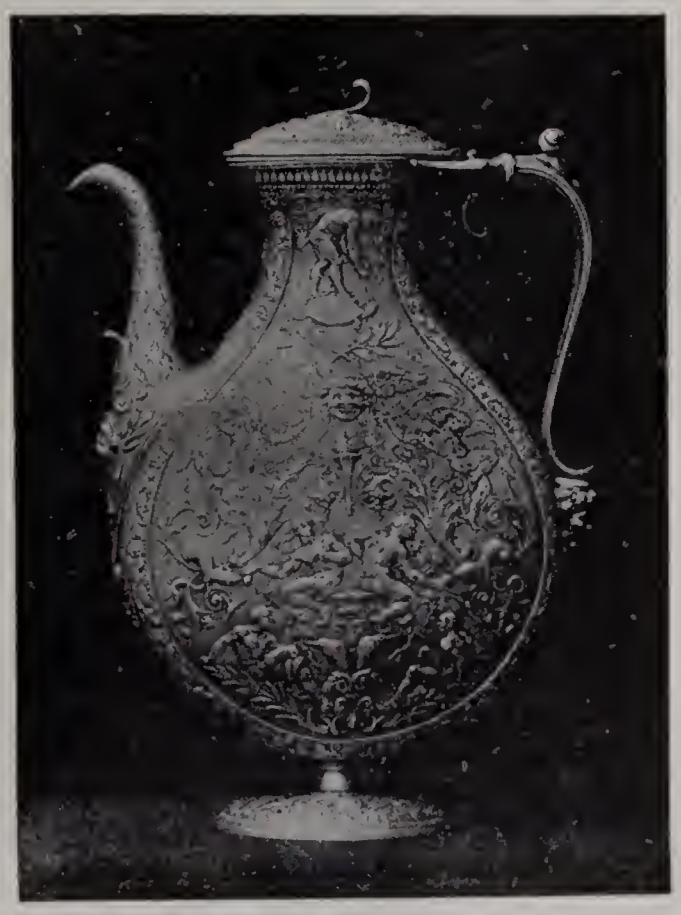
Un si fier résultat, l'éclat d'une réputation toujours grandissante, n'auraient semblé à M. Piat qu'une satisfaction égoïste et stérile, si son long labeur n'était pas devenu une source d'enseignement, s'il n'avait pas mis son effort au service d'une idée, d'un progrès. Après avoir honoré grandement les arts décoratifs, il s'est proposé d'apprendre à les aimer, à les cultiver; il a voulu diriger vers eux les vocations indécises ou égarées, et, pour cela aussi, il a offert son œuvre en exemple. C'est là, Messieurs, une pensée à laquelle l'État a le devoir d'applaudir, car elle s'accorde à merveille avec toutes les initiatives prises, avec toutes les réformes poursuivies depuis vingt années.

Je ne puis, en terminant, m'abstenir de cette réflexion un peu mélancolique : Pourquoi n'y a-t-il pas à Paris, la ville où l'industrie du bronze est surtout florissante, un seul musée où l'on puisse juger chronologiquement des évolutions de l'art du bronzier? Sans doute il faut féliciter la ville de Troyes de s'être enrichie des œuvres de Piat. Mais n'a-t-on pas le droit de penser qu'à Paris un musée qui offrirait, par un choix judicieux et topique, l'histoire du métal en ce siècle, depuis Thomire, Denière, Paillard, Barbedienne, en montrant l'influence exercée par des ornemanistes tels que Feuchère, Combette, Didier, Posso, Cailleux, de 1840 à 1850, puis de Phœnix, Joyaux, Hugue Protat, Carrier-Belleuse, et enfin de Constant Sévin, d'Eugène Piat, de Levillain, etc., un tel musée, disons-nous, serait du plus grand intérêt et aurait les résultats les plus utiles pour le développement d'une industrie glorieuse entre toutes.

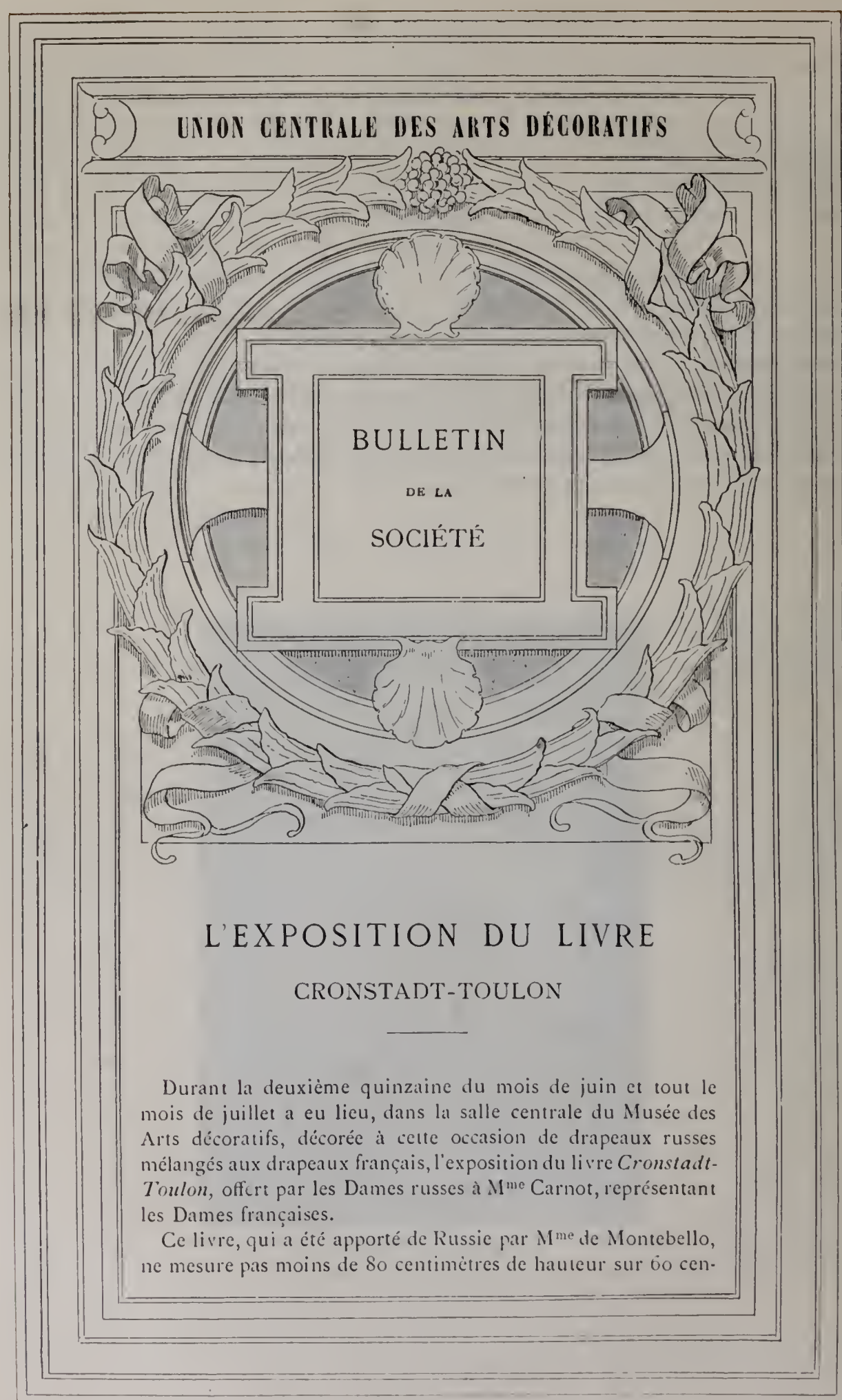
Au point de vue du progrès de la fabrication, de la variété des méthodes et procédés industriels, des problèmes de ciselure et de patine qui ont été successi-

vement posés depuis la révolution apportée par le système de réduction Collas, on peut dire que le XIXe siècle a transformé et renouvelé cette noble industrie du métal. Et je ne parle ni de la fonte du fer, ni du zinc, ni des procédés galvaniques, qu'on ignorait il y a un siècle. C'est une grande section, qui sera sans doute plus tard organisée au Musée de l'Union centrale des Arts décoratifs. Mais peut-être ferait-on bien d'en rassembler sans plus tarder les éléments. Il ne suffit pas, pour la constituer, d'avoir les notions de goût indispensables; il faut la connaissance des hommes qui ont marqué dans cette industrie, et de l'élaboration qui s'est produite dans les ateliers. Il y a tel cartel de Constant Sévin, tel plat de Posso, tel panneau de Cailleux, telle cheminée de Piat, qui ont eu sur l'imagination de leurs contemporains une action absolument déterminante. Voilà ce qu'il faut savoir, voilà ce qu'il faut montrer — si l'on prétend soit par des reproductions, soit par les œuvres originales elles-mêmes, — instituer un musée du bronze moderne, véritablement sérieux et instructif non seulement pour le public, mais aussi pour les praticiens.

VICTOR CHAMPIER.



Pièce d'un service à café,
composé par M. LEVILLAIN, pour MM. CHRISTOFLE.



L'EXPOSITION DU LIVRE

CRONSTADT-TOULON

Durant la deuxième quinzaine du mois de juin et tout le mois de juillet a eu lieu, dans la salle centrale du Musée des Arts décoratifs, décorée à cette occasion de drapeaux russes mélangés aux drapeaux français, l'exposition du livre *Cronstadt-Toulon,* offert par les Dames russes à Mme Carnot, représentant les Dames françaises.

Ce livre, qui a été apporté de Russie par Mme de Montebello, ne mesure pas moins de 80 centimètres de hauteur sur 60 cen-

timètres de largeur. Il a été somptueusement relié; l'encadrement, d'une riche orfèvrerie, avec émaux de couleurs, comme on les fait en Russie, s'enlève sur le fond de peluche rouge tout brodé de passementeries où éclatent les feux des gemmes et des perles. Au centre, l'aigle impériale. Les fermoirs sont également revêtus d'émaux.

C'est un témoignage précieux des sentiments qui unissent les deux peuples français et russe. Mais c'est aussi un intéressant spécimen d'art décoratif, et à ce titre, nous avons fait reproduire en planche hors texte le plat de cette riche reliure.

Chacune des vingt-quatre pages qui constituent le livre est une aquarelle représentant, dans un agencement ingénieusement varié, les signatures des dames russes, avec des inscriptions, de délicats hommages à la France, des exclamations patriotiques, au milieu de scènes pittoresques ou symboliques, tracées d'un pinceau habile, qui figurent les différentes catégories sociales auxquelles appartiennent les donataires. Il en est d'amusantes; toutes sont touchantes par le sentiment qui les a inspirées.

La remise du livre *Cronstadt-Toulon* a été faite dans les salles du Musée des Arts décoratifs avec un cérémonial qui, bien qu'ayant un caractère privé, n'a pas manqué d'une certaine solennité.

La baronne de Mohrenheim étant souffrante, c'est M. le baron de Mohrenheim qui a remis le livre aux Femmes françaises, en la personne de Mme Carnot. C'était le 11 juin, à deux heures et demie. M. Carnot, notre malheureux et regretté président de la République, toujours présent là où l'appelaient ses fonctions, n'avait laissé à nul autre, en cette circonstance, le soin de rendre hommage aux sentiments patriotiques qui avaient inspiré la pensée d'un tel cadeau. Avaient été, en outre, invités à la cérémonie : le personnel de l'ambassade de Russie, les ministres et leurs femmes, les présidents des deux Chambres, les généraux Saussier, Février, de Boisdeffre, l'amiral Gervais, MM. de Montebello, le préfet de la Seine et le préfet de police, Mme Brochet, présidente du Syndicat des Dames de la Halle, et Mme Mézières, secrétaire de ce Syndicat, ainsi que quelques dames ayant participé aux fêtes franco-russes : Mmes Adam, G. Berger, Foucher de Careil, Kœchlin-Schwartz, etc.

M. Georges Berger, député, président de l'Union centrale, entouré des membres du Conseil d'administration de la Société, a fait aux invités les honneurs des salles du Musée des Arts décoratifs spécialement aménagées pour l'exposition du livre *Cronstadt-Toulon*.

LES ACQUISITIONS

FAITES POUR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

AU SALON DE 1894

Vase en grès à coulées brun rouge. Fabrique de M. Alexandre Bigot, à Paris.

Gobelet en étain : framboises. Fabrique de M. Jules-Paul Brateau, à Paris.

Statuette de femme. Œuvre de M. de Saint-Marceaux. — Porcelaine flambée blanche, de la fabrique de M. Ernest Chaplet, à Choisy-le-Roi (Seine).

Plat en grès flambé brun jaune, bleu et rouge. Fabrique de MM. Dalpayrat et Lesbros, à Bourg-la-Reine (Seine).

Vase en grès flambé en gris et rouge, décoré en relief de tiges dressées de chardons à feuillages brun jaune et fleurs rougeâtres (ces dernières modelées en porcelaine). Fabrique de M. Albert Dammouse, à Sèvres (Seine-et-Oise.)

Coupe en argent émaillé, décorée d'une branche de laurier rouge à feuillages vert et jaune, sur fond bleu. Émail de M. Georges-Jean, peintre-émailleur, à Paris.

Vase en faïence à deux anses latérales formées par deux branches de bambou retombant sur la panse. Fabrique de M. Edmond Lachenal, à Châtillon, près Paris (Seine).

Soupière en argent repoussé et ciselé. Œuvre de M. Francis Peureux, à Paris.

Vase ovoïde à ouverture cylindrique, fond agate décoré en légers reliefs de branchages de vigne en brun violacé. Verre gravé. — Vase ovoïde de forme aplatie, en verre, imitant une agate gris bleuté veiné de vert et de rouge et décoré de graminées et d'insectes en brun. Œuvre de M. Alphonse-Georges Reyen, à Paris.

Vase cylindrique orné de chaque côté de deux cartouches portant des têtes de satyres en haut relief accostés de branches de lierre. Grès émaillé en brun violacé. — Buste de femme de profil à droite. — Reproduction de la tête du *Gloria Victis*, de Mercié, en grès recouvert d'un émail vert bronze avec parties teintées de rouge dans la chevelure et dans les vêtements. Fabrique de MM. Émile Muller et Cᵉ, à Ivry-Port (Seine).

Verre de lampe opalin veiné de brun, renflé à la base. Fabrique de M. Louis Tiffany, à New-York.

LISTE DES ACQUISITIONS

FAITES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DU MOIS DE JANVIER AU MOIS DE JUILLET 1894, *suite*.

Tapis oriental. — Travail du Daghestan.

Bouteille en porcelaine-émail translucide de Perse.

Plat en porcelaine-émail translucide de Perse.

Paire de flambeaux en bronze ciselé et doré. — Louis XIV.

Cadre en bois sculpté et doré. — Louis XIV.

Flacon en cristal de roche fumé, revêtu d'une monture en argent ciselé et doré. — Travail exécuté dans les ateliers de la maison F. Boucheron, orfèvre-joaillier, à Paris.

Petit lambrequin brodé en haut-relief en or, argent et soies de couleurs. — Travail français de la fin du xvie siècle.

Cinq carreaux de revêtement dont trois en forme d'étoile à huit pointes et deux de forme rectangulaire. — Faïence de Perse.

Plateau ovale; dessin pour l'orfèvrerie. — École française. — xviiie siècle.

Cinquante échantillons de verres pour vitraux, de couleurs variées, provenant de la fabrique de M. Tiffany, à New-Vork (États-Unis d'Amérique).

Brocatelle. — Espagne, fin du xvie siècle.

Robe de sénateur vénitien en damas rouge à décor bercelé à couronnes. — xvie siècle.

Stola du même costume, en velours à décor analogue à la Robe de sénateur vénitien ci-dessus, xvie siècle.

Deux panneaux en toile à décor imprimé en couleurs. — Travail persan.

Tapis persan fond noir à grands ramages polychromes.

Ceinture en étoffe de soie brochée fond groseille. — Travail polonais de style oriental. — xviiie siècle (?).

Douze albums japonais dont cinq contiennent des échantillons de crépons décorés en couleurs, avec rehauts en broderies de sujets variés, scènes, paysages, animaux, etc.; six autres renferment des études de plantes, oiseaux, insectes, croquis d'ornements et sujets peints à l'aquarelle; le dernier est composé de poncis représentant des ornements variés.

Velours vert à décor ciselé et bercelé de rinceaux de feuillages alternant avec l'écu de France entouré du collier de Saint-Michel et accosté du chiffre de Henri II et des trois croissants enlacés. — Travail français (?) xvie siècle.

Cordon de montre composé d'un galon en soie chamois, orné d'un médaillon ovale, d'attaches, de coulants et de deux glands en or de deux tons. — Travail français. — xviiie siècle.

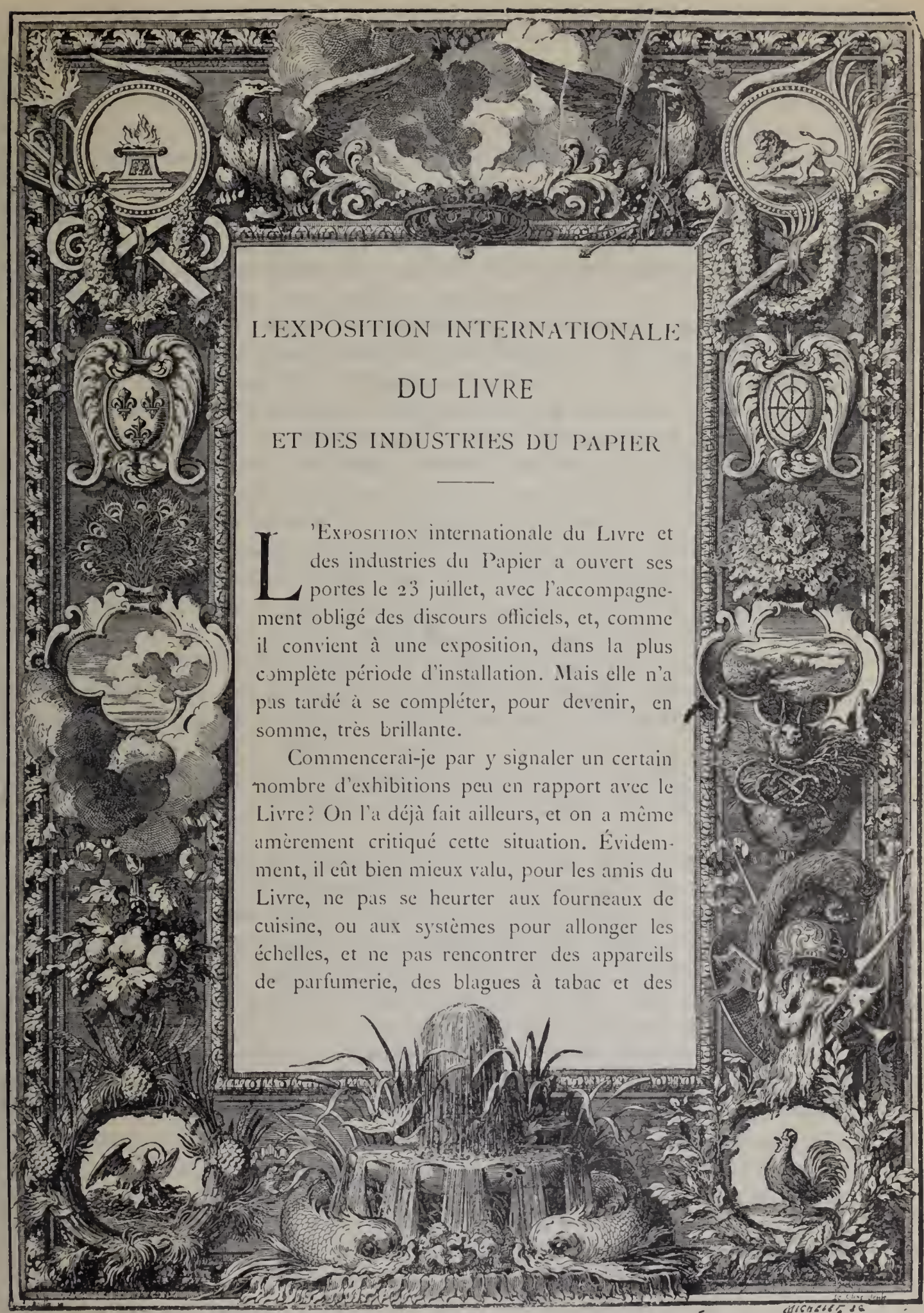
(A suivre.)

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

LES ORNEMEMTS DU LIVRE

LE LIVRE OFFERT PAR LES DAMES RUSSES AUX DAMES FRANÇAISES
A L'OCCASION DU VOYAGE DE L'ESCADRE RUSSE EN FRANCE
RELIURE ENRICHIE D'ÉMAUX DE COULEURS ET BRODÉE DE PERLES ET DE SOIE
(EXPOSITION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, AU PALAIS DE L'INDUSTRIE)



L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU LIVRE ET DES INDUSTRIES DU PAPIER

L'Exposition internationale du Livre et des industries du Papier a ouvert ses portes le 23 juillet, avec l'accompagnement obligé des discours officiels, et, comme il convient à une exposition, dans la plus complète période d'installation. Mais elle n'a pas tardé à se compléter, pour devenir, en somme, très brillante.

Commencerai-je par y signaler un certain nombre d'exhibitions peu en rapport avec le Livre? On l'a déjà fait ailleurs, et on a même amèrement critiqué cette situation. Évidemment, il eût bien mieux valu, pour les amis du Livre, ne pas se heurter aux fourneaux de cuisine, ou aux systèmes pour allonger les échelles, et ne pas rencontrer des appareils de parfumerie, des blagues à tabac et des

pianos mécaniques, presque à côté des épreuves originales des artistes. Certains de ces exposants *étrangers* ont bien essayé d'introduire le Papier dans leurs vitrines; l'un expose de la « menthe entourée de papier »; un autre met du café dans des « sacs en papier jaune armoriés »; j'aime presque autant ceux qui sont venus franchement, par la grande porte, simplement parce qu'on les a laissés venir, comme cet « éditeur et fabricant de chef-d'œuvres de sculpture » ou les modeleurs en terre glaise. Si l'on veut bien réfléchir sur les conditions très spéciales d'une exposition, ouverte alors que les bains de mer ou les eaux attirent une bonne partie de la population parisienne, se répétant, en somme, sous une étiquette différente, chaque année, on comprendra facilement que des nécessités particulières s'imposent. Que les amis du Livre regrettent un certain envahissement, cela est naturel; mais, en bonne justice, se croient-ils assez nombreux pour faire vivre à eux seuls une exposition? Pensent-ils aussi que le public, celui-là qu'il faut avoir pour réussir, viendrait bien nombreux et souvent? Assurément non. Et alors, que deviendrait l'exposition des objets qui leur sont chers? où iraient-ils contempler ces belles choses qu'ils rencontrent si nombreuses au Palais de l'Industrie? enfin, qui aurait osé entreprendre une exposition vouée, par avance, à l'insuccès?

En ces matières, il faut bien faire entrer en ligne le côté pratique, purement matériel. Eh bien! on aura beau faire, on aura beau avoir eu l'idée excellente, l'idée neuve, cela ne sera rien si l'on ne songe aux résultats. Or, les résultats ne s'obtiennent que par la foule des visiteurs, et cette foule ne s'attire que par les *attractions*. Cette année, il y en a un certain nombre, moins, sans doute, que les années précédentes, et il a fallu un certain courage pour se mettre volontairement à dos tous les visiteurs des bars naguère si nombreux qui remplissaient utilement la nef sous le grand escalier. Heureusement, il reste encore assez d'exhibitions pour attirer ce public utile qui va aux expositions soit par habitude, — à condition qu'il ne s'ennuie pas, — soit parce qu'il est convaincu qu'il n'y a que là que l'on trouve le dernier bibelot parisien, le moule à cigarettes le plus perfectionné, le relieur automatique le mieux compris, ou le dernier modèle du porte-mine.

Ne soyons donc pas trop sévères; il serait même juste de remercier tous ces collaborateurs inconscients, qui permettent, avec leur industrie parfois bizarre, — un d'eux demande à arrêter les chiens enragés, par plaisir, — de mettre sous les yeux des amateurs les beaux spécimens de la typographie et de la gravure, et de retracer, dans une merveilleuse succession de salles, l'histoire presque complète du Livre.

L'Exposition du Livre présente, dans son ensemble, un très grand intérêt, et sauf quelques détails que nous signalerons à leur place, il n'y a qu'à louer et à admirer. Il y avait longtemps qu'une semblable réunion de belles œuvres n'avait été présentée au public, dans un local suffisamment vaste pour que chacune y trouve sa bonne place, et de leur inspection, même rapide, on ne saurait tirer que de féconds enseignements. Le principe des expositions spéciales semble préférable, sous beaucoup de rapports, à celui des expositions universelles. Alors que dans ces dernières on doit courir de pays à pays pour examiner et se rendre compte, faire des kilomètres au milieu des choses les plus disparates, celles-là, sous une apparence plus modeste, répondent bien mieux à leur but, qui est d'instruire. Il serait souhaitable de voir et de développer ces expositions, même au détriment des grandes foires, qui n'ont pas toujours le succès attendu;

elles seraient d'ailleurs beaucoup moins coûteuses, et, par conséquent, pourraient revenir à des époques plus rapprochées.

Mais, pour cela, il faudrait que non seulement les particuliers, mais les gouvernements, montrent un peu de bonne volonté, et, au sujet de l'Exposition du Livre, nous avons le regret de constater le contraire.

Peu de gouvernements étrangers sont venus à l'Exposition du Livre; mais hâtons-nous d'ajouter que, parmi eux, il y en a qui ont des expositions absolument remarquables, ce qui fait regretter davantage l'abstention presque complète du gouvernement français.

A part le ministère des travaux publics, qui expose des travaux de statistique graphique et des cartes, et le ministère de l'intérieur, qui présente la carte de France au $\frac{1}{100,000}$, les autres administrations ont cru devoir rester chez elles. Et pourtant, il y en a une qui, en agissant ainsi, a manqué à tous les devoirs que lui imposaient ses anciens travaux et sa renommée. L'Imprimerie Nationale a eu une carrière assez brillante, elle a fourni des œuvres assez remarquables pour venir, à une exposition du Livre, exposer ses publications et, pour ainsi dire, répondre à ses détracteurs. J'avais cru — serait-ce naïveté? — que l'établissement de la rue Vieille-du-Temple se serait rappelé son glorieux passé, depuis l'époque lointaine où elle s'installait au Louvre avec Cramoisy, pour remplacer les anciens imprimeurs royaux, alors qu'elle prenait possession des *types royaux,* s'attachait les graveurs les plus célèbres, mettait son point d'honneur à marcher à la tête du progrès, et publiait les éditions qui restent encore aujourd'hui des modèles. Est-ce que tout cela serait oublié? est-ce que les caractères orientaux qui faisaient sa gloire ne serviraient plus, et notre première imprimerie n'aurait-elle donc à nous montrer que des affiches de discours de députés ou d'adjudications?

On ne peut guère, en France, alléguer les expositions d'Anvers et de Lyon, et y chercher des motifs d'abstention à celle du Livre; les pays étrangers se sont chargés de montrer que, tout en allant à Lyon, tout en étant à Anvers, ils pouvaient apporter au Palais de l'Industrie de 1ort belles choses, qui sont là autant de preuves du développement de leur industrie.

Au premier rang, il faut placer la Russie. Dans un espace relativement très restreint, « l'expédition impériale pour la confection des papiers d'État à Saint-Pétersbourg » a su grouper les spécimens les plus curieux de ses travaux. Ce vaste établissement, qui compte près de trois mille trois cents ouvriers, est placé sous la direction du professeur Robert de Lenz; destiné spécialement à la confection des papiers d'État, il n'a rien négligé pour expérimenter et perfectionner les divers systèmes couramment usités en cette spécialité. Dans les vitrines, qui ont été aménagées par les soins du chef des ateliers héliographiques et lithographiques, M. G. Scamoni, sont exposés les clichés divers employés dans les tirages, planches gravées au burin, clichés galvaniques de cuivre, de cuivre aciéré ou de fer; au-dessus, un grand nombre d'épreuves de billets de banque, timbres, etc... La confection de ces billets, de titres, de papiers d'affaires, devait forcément amener cette manufacture à rechercher les moyens les plus commodes pour l'impression en couleurs, et je ne crois pas qu'elle ait délaissé une seule branche de cette industrie si développée; dans ses tableaux, elle expose les spécimens les plus

variés de chromolithographie, chromohéliographie, chromoxylographie, chromophototypie, etc..., tous traités avec un soin achevé.

Mais une chose surtout doit attirer l'attention : par un habile perfectionnement, le tirage à plusieurs couleurs et à une seule impression est obtenu, paraît-il, avec la plus grande facilité. En fait, le tableau des spécimens présentés est absolument merveilleux; imaginez des billets de banque aux teintes les plus fines, aux ondoiements de couleurs les plus inattendus, les bleus devenant insensiblement jaunes, pour passer ensuite au rose ou au vert pâle, toutes les nuances de la Loïe Fuller sont là, et obtenues par un simple passage ininterrompu sous les rouleaux d'une machine.

L'Autriche a tenu également à figurer dans les premiers rangs, et l'exposition de l'Imprimerie impériale et royale de la Cour et de l'État est une des meilleures, dans une section où il n'y en a pas de médiocres. Là aussi, à-côté des belles publications autrefois patronnées par l'archiduc Rodolphe : *La Monarchie austro-hongroise décrite et illustrée, Le Voyage en Orient;* à côté des intéressants *Mittheilungen* sur les papyrus de l'archiduc Renier, figurent les essais les plus intéressants sur les tirages en couleurs. Malheureusement la place a manqué sans doute pour exposer largement les spécimens; il faut aller les chercher dans l'énorme boîte-livre qui porte comme simple titre: *Tapis d'Orient*. Prendre la reproduction de tapis d'Orient, de ces mélanges prodigieux des coloris les plus variés, c'était bien montrer que l'on cherchait la difficulté, je dirai presque le tour de force; mais le succès justifie tout, et l'Imprimerie impériale et royale a pleinement rencontré le succès.

A côté des expositions officielles, les particuliers sont venus, nombreux, soucieux de montrer à tous les progrès réalisés, et parmi eux les étrangers sont loin d'être les derniers. Les installations du premier étage du Palais de l'Industrie, méthodiquement et pittoresquement groupées, sont des plus instructives, pour qui sait regarder. Quelques exposants même, ont voulu rompre avec les vieilles méthodes, et un éditeur a eu l'heureuse idée de ramener d'Amérique, m'a-t-on dit, un charmant kiosque, largement aéré, d'une gracieuse apparence, et entouré de tablettes mettant les livres à la disposition du visiteur.

Ce qui domine, à l'Exposition du Livre, c'est, assez naturellement, les éditions, illustrées ou non, les gravures en noir ou en couleurs, les applications de la photographie à l'illustration, enfin la reliure. Quant aux machines, il n'y en a guère; dans la partie réservée à leur section, à côté d'une machine électrique qui est une véritable toupie ronfleuse, on trouve deux machines pour tirages en noir et couleurs, et c'est tout. Pas plus que les constructeurs, les fondeurs ne sont venus; ils n'y ont que deux vitrines; mais, l'une d'elles surtout, dans la section belge, présente une collection très intéressante de caractères de métal ou de bois, et surtout des assemblages de filtes très satisfaisants.

Il n'y a pas encore de bien longues années, lorsque la maison Lahure publia le *Conte de l'Archer* et le *Voyage de Paris à Saint-Cloud,* ce fut une véritable révolution dans le monde des livres. On venait d'atteindre la perfection, perfection difficile et coûteuse, et qui semblait réservée aux publications luxueuses, destinées à ceux qui ne lisent pas.

Quelques années ont suffi, et si la perfection autrefois tant vantée n'est pas atteinte par tous, c'est peut-être parce que tous ne la cherchent pas. Lorsque l'on traverse les

allées de l'Exposition, c'est une véritable fête pour l'œil que de rencontrer toutes ces éditions admirablement présentées, donnant, par la légèreté de leur aspect et de leur décoration extérieure, l'impression, malheureusement trop souvent exacte, de la futilité de leur contenu. Je crois même qu'il y a là un danger, et il me semble bien que l'on néglige le fond, et que l'on prodigue à l'excès les décorations les plus élégantes, les parures les plus adorables à des choses qui n'en valent pas la peine; on a souvent l'air, à notre époque, de publier le livre élégamment présenté, dans le seul but de faire œuvre typographique et d'illustration, sans se soucier du reste.

Je sais bien que les motifs décoratifs aujourd'hui généralement adoptés pour ces jolies éditions à figures de couleurs, ne sauraient cadrer avec une œuvre sérieuse et utile; mais c'est précisément là que porte la critique. Vous avez les procédés parfaits; ne pouvez-vous donc les appliquer qu'aux miévreries d'un XVIIIe siècle que renieraient les hommes de la cour de Louis XV, d'un XVIIIe siècle de commande et qui, j'en ai bien peur, a été créé presque de toutes pièces pour les besoins de cette décoration?

A côté des jolies éditions que l'on imaginerait volontiers parfumées d'une senteur très douce, et parfois même un peu fade, d'autres sont là, soignées, largement établies, avec, je dirais presque, une saine décoration d'encadrements enfermant une page teintée, de lettres ornées et de culs-de-lampe en couleurs. Cela rappelle un peu les vieilles éditions du milieu de ce siècle, mais exécutées avec le secours de tous les perfectionnements de notre époque.

Ces deux aspects du Livre, déjà presque la miévrerie d'un côté, et encore un peu de sécheresse de l'autre, le visiteur les saisira facilement, soit en visitant la nef du Palais, soit en s'arrêtant longuement, comme cela convient d'ailleurs, au salon du Cercle de la Librairie. Mais, quelle que soit l'impression ressentie, je suis fermement convaincu qu'il n'hésitera pas un instant à reconnaître que, en matière d'édition, la France tient bien le premier rang ici. Sans doute, les sections étrangères renferment de fort beaux spécimens, mais tous ces livres ont je ne sais quoi de solennel, de sévère, de froid, qui fait d'eux la chose que l'on consulte, et non l'ami dont on ne se sépare guère. C'est la France seule qui sait donner à son livre, même sérieux, un aspect libre, une sorte de laisser-aller bon enfant, dans un format commode, une composition claire et bien faite, une impression sagement menée.

Ce n'est pas seulement dans l'édition du Livre que la librairie française peut être mise en bonne place, c'est aussi dans l'illustration : c'est en cela surtout que les exposants français ont tenu à honneur de bien figurer, et si parfois le goût n'est pas parfait, l'intention est généralement bonne, et l'exécution est toujours irréprochable.

On a reproché à la photographie d'envahir l'illustration, de tendre à en faire son domaine exclusif, de bannir les anciens moyens où la main de l'artiste se sentait toujours, où la conception n'était pas implacablement remplacée par l'instantané. Il y a beaucoup de vrai en cela, et l'Exposition du Livre n'est pas faite pour l'atténuer. La photographie et ses applications, impressions en plan, en creux ou en relief, occupent un nombre considérable de vitrines; presque à chaque pas, on se trouve en présence d'illustrations presque parfaites dans leur vérité crue, dans leur exactitude mécanique. Mais, il faut bien le reconnaître, tout n'est pas à critiquer en cet état de choses; s'il est désirable que le burin et l'eau-forte soient maintenus dans l'illustration de luxe, s'il est bien

évident que la gravure sur bois doive encore être préférée, dans bien des cas, aux procédés, il est néanmoins nécessaire de tenir compte de l'exactitude, de la rapidité, du bon marché de la gravure photographique. L'illustration scientifique, par exemple, les reproductions de monuments ou d'objets d'art, dont la multiplication est souhaitable dans l'intérêt de nos arts industriels, et sans lesquelles bien des progrès, aujourd'hui acquis, ne seraient pas encore ébauchés, ne sauraient être confiées, avec le même fruit, aux travaux des graveurs. Je ne crois pas, par exemple, que la gravure en taille-douce doive forcément revenir à son point de départ, l'estampe; mais je suis convaincu qu'il ne saurait y avoir qu'avantage à confier l'illustration d'un ouvrage archéologique à un habile héliograveur.

D'ailleurs, si l'illustration par les artistes a subi un mouvement de recul indéniable, elle est loin d'être aussi atteinte qu'on l'affirme si fréquemment. L'exposition des originaux des artistes, installée près du salon du Cercle, est là pour prouver d'une façon bien évidente que l'illustration artistique produit encore des œuvres absolument remarquables et qui trouvent des amateurs.

Aussi deux catégories d'éditions, deux grandes classes d'illustration tendent-elles à s'établir de plus en plus. Les procédés ont en apanage les publications à bon marché et les périodiques; ils ont aussi les ouvrages scientifiques, tous ceux qui demandent surtout à l'illustration un commentaire exact et scrupuleux du texte. Mais là où l'on fait œuvre de fantaisie, là où l'illustration est au moins autant une décoration qu'une explication, un ornement qu'un document, alors les procédés artistiques reprennent en entier leurs droits : c'est faire fausse route, à mon avis, — fausse route d'ailleurs, où l'on trouve souvent de curieux motifs d'intérêt, — que d'illustrer une nouvelle avec des photographies d'après nature.

Un genre autrefois peu répandu, et qui, aujourd'hui, a conquis son droit de cité d'une façon indiscutable, est l'illustration en couleurs. On l'obtient soit par les procédés chromolithographiques, soit par la chromotypographie, soit par les procédés photographiques convenablement modifiés. Les résultats obtenus sont d'une rare beauté, soit qu'ils se présentent dans le Livre, soit que, sortant un peu de l'illustration proprement dite, ils se rencontrent dans ces merveilleuses affiches polychromes qui figurent à l'Exposition, artistement disposées par M. Bataille ou M. Brunox. Si l'on veut bien se rendre compte du travail que nécessitent ces œuvres, il suffit de regarder les décompositions des teintes, soit aux vitrines de l'exposition impériale russe, soit à celles de M. Champenois. Dans ces dernières, deux figures, remarquablement exécutées, sont accompagnées d'une série de 20 planches montrant d'une façon très instructive les diverses couleurs séparées. L'aspect en est des plus curieux, et vaut mieux que toutes les explications possibles.

L'art contemporain ne se borne pas à produire de beaux livres et à les décorer intérieurement. Il sait leur donner une décoration extérieure brillante, et, en général, en harmonie avec leur contenu.

La reliure est un art français; après la phase du moyen âge où le bois, les métaux et les ivoires formaient les parties essentielles de la décoration externe du Livre, l'étoffe

a passagèrement servi à la reliure; mais c'est avec le cuir que les œuvres importantes, celles qui sont encore de nos jours des modèles suivis, ont été exécutées. A ce moment, c'est-à-dire au XVIe siècle, l'Italie a fourni d'élégants ornements décoratifs, non pas créés par elle-même, mais empruntés, surtout par Venise, aux artistes arabes et persans. A la même époque, la France s'est emparée de ces motifs, elle les a réunis, adaptés aux besoins de la dorure sur cuir, transformés de mille manières, et a créé l'école de reliure qui, encore aujourd'hui, gouverne partout les ateliers.

Les styles de décoration des reliures sont, en somme, peu nombreux, et, depuis un siècle, aucun n'a été inauguré. Les relieurs ont perfectionné les procédés d'exécution, repris des modèles un peu oubliés, abandonné, suivant la mode, telle ou telle disposition, mais ils n'ont rien créé. Ce n'est pas que des tentatives n'aient été faites. L'Union centrale des Arts décoratifs expose, par exemple, les modèles fournis par son concours; mais j'y vois surtout un transport de l'illustration intérieure sur la couverture, et non une décoration vraiment extérieure.

Le Danemark, au contraire, a une exposition d'un grand intérêt, parce qu'elle montre de hardies tentatives faites d'après des dessins spécialement destinés à la reliure. C'est surtout à la mosaïque qu'ont fait appel les relieurs qui les ont exécutés, et il faut reconnaître que parfois ils ont eu des combinaisons assez heureuses; mais, ce que l'on doit surtout remarquer, c'est la prodigieuse habileté de certains d'entre eux. M. J.-L. Flyge, par exemple, expose des mosaïques incrustées si finement taillées, qu'il est impossible de saisir le point de jonction des peaux, que ne recouvrent pourtant ni filets ni gaufrures[1].

Ces tentatives sont-elles celles destinées à un réel succès? Cela est assez douteux, et le Danemark lui-même se charge d'en fournir la preuve. La Société danoise du Livre a fondé en 1893, à Copenhague, une École du Livre, et cette école expose les travaux des élèves. Les styles français y règnent en maîtres, tout comme dans les productions d'un autre relieur danois, M. Clément.

Ce sont aussi les styles français qui semblent surtout être enseignés à l'école profes-

1. On ne saurait trop insister sur l'intérêt que présente la section danoise. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur les œuvres exposées dans la salle n° 15, au premier étage, pour sentir et apprécier le savoir professionnel et le sens artistique des décorateurs du Livre, dessinateurs, graveurs, typographes ou relieurs.

Parmi les illustrations les plus intéressantes, il faut citer d'abord les dessins *originaux* de Hans Tegner, pour illustrer les comédies de Holberg; ceux de Skovgaard, représentant la légende de la cathédrale de Lund (ancienne Scanie); des dessins pour illustrer des chansons populaires danoises et des compositions de reliure. Le vénérable Frölich, dont la réputation est faite parmi nos connaisseurs, nous présente ses originaux pour illustrer l'Edda; Hausen, Larsen, Henningsen et Thomsen exposent aussi des originaux pour illustrations, d'une grande probité artistique; Schmidt nous montre des dessins-charges d'une fine observation en même temps que d'une exécution remarquable.

Sur une autre paroi, nous remarquons des eaux-fortes d'une belle exécution. Celles du vieux maître Frolich pour illustrer l'*Amour et Psyché*, quoique connues déjà des amateurs, sont un régal de délicat, ainsi que celles du regretté Carl Bloch.

Les gravures sur bois sont représentées par les œuvres du maître Hendriksen Bork, et par des épreuves où nous retrouvons les dessins de Skovgaard, Frölich, Lundbye, etc.

Dans la typographie on peut admirer les très remarquables productions de l'imprimerie Thiele (timbres-poste, lives illustrés), les impressions en couleur et en noir de l'établissement Hoffensberg, de Cots, Corto et Kittendorf, les chromolithographies de Levison, pour cartes et cadeaux de Noël.

A signaler encore les photocollographies de Pacht et Crone d'après les originaux qui se trouvent dans les musées de Copenhague, et les jolis spécimens de gravure phototypographiques en noir et pour chromotypographie de l'artiste graveur Hendriksen.

Les vitrines du centre contiennent les reliures dont nous parlons.

Le catalogue de la section, imprimé par Nielsen et Lydiche avec le plus grand soin, fait honneur à la typographie et au goût des organisateurs de la section danoise.

sionnelle fondée par le Syndicat des relieurs, fabricants de maroquinerie, de cartonnages et d'étuis, à Vienne, et cependant, en ce pays, les relieurs maintiennent d'une façon à peu près constante le style allemand, avec cuirs ciselés, reliefs, ornements gothiques, coins et décorations métalliques.

A côté de ces belles expositions étrangères, la France peut soutenir la comparaison; soit que l'on visite l'exposition collective de la Chambre syndicale, qui présente aussi bien les œuvres parisiennes que celles de relieurs de Lille et même de Madrid, soit que l'on s'arrête devant les vitrines particulières, comme celle de M. Gruel, on se rend facilement compte que la reliure française tient encore le rang si honorable qu'elle a su conquérir depuis trois siècles. Aucune des manières actuellement usitées ne lui est étrangère, depuis les décorations de styles, les cuirs ciselés ou mosaïqués, jusqu'aux demi-reliures, aux frais et gais cartonnages. Ces demi-reliures, ces cartonnages répondent d'ailleurs bien aux nécessités de notre époque; en thèse générale, nous ne voulons plus, parce que nous ne le pouvons plus, avoir des bibliothèques remplies de riches reliures, de ces cuirs dorés avec soin, et sur lesquels les doreurs passeraient encore plusieurs mois.

Le Livre s'est démocratisé; il faut bien que son habit soit à sa taille, il faut que sa parure soit en rapport avec son corps, qu'à une édition économique, rapidement illustrée, et à bon marché, s'applique une reliure peu coûteuse et faite en quelques heures.

Doit-on s'en plaindre? Devons-nous regretter les époques encore peu éloignées où le Livre était chose coûteuse, parce qu'il ne naissait qu'au milieu d'entraves, parce que la science ne s'était pas encore inquiétée de lui, et que, par conséquent, les moyens de production étaient longs et dispendieux? Je ne le crois pas; rien n'empêche aujourd'hui de faire de belles et bonnes œuvres, comme autrefois, — l'Exposition actuelle le prouve, — et tout nous engage à produire rapidement et à bon marché les livres les plus indispensables à l'instruction générale, ce qui est la plus belle mission qu'ils puissent avoir.

G. LEQUATRE.

LES RICHESSES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION CENTRALE

IMP. PHOT ARON FRÈRES. — PARIS

FEUILLES D'ÉCRAN JAPONAIS

COMPOSITION ORIGINALE FAISANT PARTIE DE L'IMPORTANTE COLLECTION DE DESSINS JAPONAIS

Acquise pour la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs

(Décembre 1894)

L'ARCHITECTURE

AUX SALONS DE 1894

I

L'ARCHITECTURE, pour être comprise, nécessite des préparations didactiques qui ne conviennent pas à tout le monde. Les émotions qu'elle procure ne peuvent atteindre que ceux qui acquièrent par un certain travail d'étude et de réflexion les principes qui en sont l'essence. C'est pourquoi ses galeries sont tranquilles et que la cohue et la foule, par une constante habitude, les laissent dans l'oubli.

Pourtant, l'architecture, dans chacune de ses manifestations, reflète les événements de la vie humaine, à laquelle elle est intimement liée, soit dans l'ordre public ou dans l'ordre privé. Dans tous les anciens édifices, simplement et naïvement appropriés aux mœurs et aux usages, on retrouve ce principe et ses diverses particularités. Ce n'est pas le résultat d'une formule systématique, mais la préoccupation de l'idée de répondre à un besoin ou à des aspirations plus élevées. La variété dans leur physionomie atteste leur caractère utilitaire ou la frivolité de la mode et du goût passager. Si l'idée est nette et énergiquement voulue, elle est facile à concevoir et à comprendre.

C'est à ces réflexions générales que nous nous proposons de ramener notre examen critique.

Pour procéder avec ordre, nous adopterons une sorte de classification des genres des ouvrages exposés. D'abord les études archéologiques, y compris les projets de restauration des monuments anciens; ensuite les édifices publics modernes, les constructions privées; et enfin tous les travaux, dessins, compositions décoratives se rattachant à l'architecture.

Rien n'est plus poétiquement triste qu'une belle ruine quand le délabrement est tel que les ravages du temps l'ont rendue pittoresque. A ce degré de décrépitude l'intérêt artis-

tique a presque disparu; ses restes témoignent de son existence antérieure et intéressent l'archéologue. De ses substructions on fait renaître, par des déductions rationnelles et savantes, son état originaire. Dans une telle restitution, l'hypothèse vraisemblable remplace quelquefois la certitude, et l'imagination aidant, l'architecte-archéologue fait, par intuition, revivre le monument disparu.

Tel est l'objet de certains travaux envoyés par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Mais toutes les antiquités grecques ou romaines, qui d'ordinaire sont le fond des études de nos jeunes architectes, ne sont pas dépourvues de leur parure architecturale. Plus ou moins défigurés ou transformés à diverses époques, ces restes ont conservé néanmoins leur aspect monumental et quelques beaux fragments de leur disposition et de leur ordonnance décorative originaires.

Parmi les édifices de l'ancienne Rome, le Panthéon, dit d'Agrippa, se dresse encore dans sa majestueuse simplicité, au milieu d'un dédale de ruelles aboutissant à une place qui le précède. Milieu pittoresque où se tient un marché de légumes et d'approvisionnement, et où naguère les bouchers forains utilisaient comme étaux les superbes bases des colonnes du portique pour découper leurs quartiers de viande.

Cette immense Rotonde, appelée plus généralement Panthéon, a fourni à M. Chedanne un sujet d'étude sur lequel nous devons nous arrêter particulièrement. On ne sait rien de son origine. Était-ce une piscine où les légions du Champ de Mars venaient se baigner (le niveau du sol ancien que nous montrent les fouilles faites par M. Chedanne dans l'intérieur de la Rotonde, atteignant à peu près celui des eaux du Tibre)?

Les Bains d'Agrippa, situés derrière la Rotonde, furent probablement édifiés vers l'an 719 de Rome, pendant l'édilité d'Agrippa, époque où il amena l'eau Virgo au Champ de Mars. La Rotonde (ou le Panthéon) fut, d'après Dion Cassius, achevée ou du moins appropriée par lui, en 729, pour être rattachée à l'ensemble de ses Thermes. Il y ajouta le portique extérieur, décora et orna l'intérieur avec des colonnes, des statues et des bronzes.

Pline parle des cariatides en bronze syracusain, œuvre de Diogène d'Athènes, placées probablement à côté de la grande niche.

Dans cet état devait être le Panthéon joint aux Thermes. Sous Titus et sous Trajan il fut incendié. Adrien le restaura, de même qu'Antonin le Pieux, Septime Sévère et Caracalla. Plus tard, en 607, sous Boniface IV, il fut utilisé comme église.

Dépouillé et transformé à la suite des ravages qui se succédèrent à Rome dans le cours des siècles suivants, et notamment dans le sac de cette ville par Charles-Quint, les derniers restes de son opulente décoration de bronze disparurent. L'empereur Constance II, en 663, en avait déjà emporté la majeure partie : celle qui ornait la voûte du portique et la couverture de la coupole.

Urbain VIII, en 1632, fit enlever les bronzes des poutres du portique pour faire le baldaquin du maître-autel de la basilique de Saint-Pierre, et des canons pour le fort Saint-Ange.

Benoît XIV fit réparer l'intérieur de la voûte, et enlever de l'attique les petits pilastres en marbre, et les compartiments intermédiaires en porphyre, serpentin et jaune. Il mit à la place une ornementation en stuc qui subsiste encore.

L'étude présentée par M. Chedanne nous montre le Panthéon d'Adrien et sa restauration par Septime Sévère et Caracalla en l'an 202. Dans le gros œuvre, dépourvu de son enveloppe dernière, on distingue la structure vraie de l'immense coupole.

A l'aide de tous les documents laissés par Guiliano et Antonio da San Gallo, B. Peruzzi, Raphaël, Palladio, Serlio, Dosio, Piranesi, Desgosetz, des dessins et relevés plus modernes d'Isabelle et Leclère, M. Chedanne a résumé un travail considérable, d'un grand intérêt artistique et archéologique.

Tous les maîtres architectes de la Renaissance ont mesuré et dessiné ce célèbre monument de l'antique Rome dans l'état où il était à cette époque.

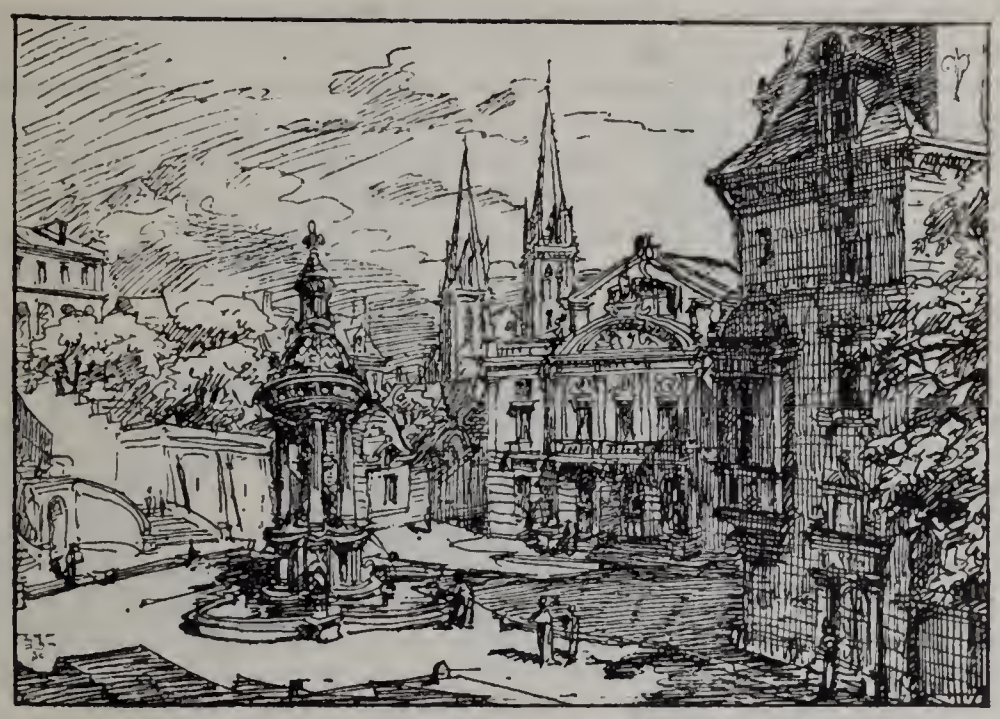
Il est curieux de remarquer d'abord que la voûte du Panthéon, dont le diamètre intérieur est de $42^{m}87$, paraît être le premier ouvrage important dans ce genre.

Peut-on penser qu'il n'a pas eu d'antécédent à Rome, à part les petits temples de Vesta et de Tibur? Si nous portons nos souvenirs jusqu'à l'époque de l'art grec et étrusque, nous remarquons les Thôlos dont parle Vitruve, et les couvertures des édifices circulaires d'où dérivent certainement les coupoles sphériques.

Dans tous les anciens thermes, ceux de Titus, de Caracalla, de Dioclétien,... on voit des salles circulaires voûtées en coupoles.

Mais, par son rang d'ancienneté, la voûte du Panthéon témoigne d'un art savant et d'une grande expérience dans la structure des constructions, et particulièrement dans celle de la voûte.

M. Chedanne a pu faire des fouilles dans l'intérieur et aux abords de la Rotonde; il a découvert un ancien dallage à 2 mètres environ du sol actuel; il a mis à jour des substructions qui paraissent appartenir à des aqueducs; il a pu sonder une partie de la face intérieure de la voûte où sont figurés les caissons, et mettre à jour la structure vraie des



Composition de M. Henri Déverin.

arcs de décharge, des niches, et rectifier, par cette découverte, la disposition connue, mais inexacte, qu'en donnait Piranesi. De cet ensemble de recherches faites avec beaucoup de sens pratique, on peut induire qu'il y a à interpréter une restauration plus vraisemblable que celles déjà produites, en s'autorisant de la découverte du niveau du sol primitif intérieur, de l'ordonnance de grand caractère que décèle la structure des niches circulaires et rectangulaires, en élevant, en un mot, le style architectonique de l'ordonnance intérieure, à ce que peut permettre le sentiment du grand art romain.

M. Chedanne s'en est tenu à rétablir, d'une manière rationnelle, la charpente de bronze du portique, d'après les sommaires indications de Serlio, et la décoration de la voûte métallique qui y était attachée. Il a restitué, dans son état originaire, ou du moins dans celui qui résultait des restaurations d'Adrien, de Septime Sévère et Caracalla, l'attique décoré de ces petits pilastres corinthiens, et les compartiments de marbres, enlevés par le pape Benoît XIV, qu'interrompent les archivoltes des arcs des grandes niches circulaires. — En un mot, c'est une restauration de l'architecture voisine de la décadence de l'art romain, au lieu de celle que permet d'imaginer la somptueuse décoration en bronze de cet édifice.

Pourquoi ne pas essayer une disposition hypothétique, si l'on veut, pour parer le couronnement de cette coupole, en protégeant cet énorme oculus, de 8 mètres de diamètre, à travers lequel la lumière crue et les eaux de pluie pénètrent dans l'intérieur de l'édifice? Telle quelle, cette ouverture pouvait convenir pour éclairer une vaste piscine ou *natatorium;* mais, quand il fut transformé en temple et consacré à tous les dieux, on dut protéger, par une disposition artistique, ce trou béant par lequel pénètre une lumière aveuglante qui jette dans la pénombre les parois de la voûte et une partie des murs.

On justifie l'existence originaire de cette ouverture, libre à l'air et à toutes les intempéries, par l'aménagement de l'égout grillagé de bronze que l'on voit au milieu du sol de la Rotonde. Si l'on veut bien remarquer que cet égout correspond à un aqueduc de 2 mètres sur 1 mètre environ de section, on reconnaîtra que l'issue de ce dégagement des eaux de pluie tombant à travers l'oculus de la voûte, est hors de proportion pour ce simple objet, et que sa fonction se rattachait plutôt à l'usage des thermes existant avant la transformation de la Rotonde en Panthéon.

En résumé, le travail de M. Chedanne éveille l'attention par les découvertes qu'il a faites, et qu'avec beaucoup de sagacité il avait pressenties; mais là ne s'arrêteront pas, sans doute, ses études; il saura y ajouter encore. Nous espérons qu'il les poursuivra aussi loin que possible afin de déterminer, s'il se peut, les diverses phases de la transformation de la Rotonde depuis son origine jusqu'à la décadence de l'Empire romain.

C'est une vaste tâche que doit s'imposer un artiste, quand il a ce qu'il faut pour l'accomplir. M. Chedanne en a donné la preuve déjà. Le succès qu'il a obtenu, par ce commencement d'étude, nous permet d'attendre d'autres surprises, auxquelles tous les architectes, ses confrères, seront heureux d'applaudir.

M. Tournaire s'est occupé aussi des antiquités de Rome; il a dessiné le bel entablement de la Basilique Ulpia et un fragment de celui du Forum, de Trajan. Il a joint à ces travaux les façades des églises Santa Maria et San Pietro de Toscanella (province de Rome). Il a fait, de ce dernier édifice, de charmantes vues intérieures.

Les belles corniches antiques du Temple du Soleil et des Thermes d'Agrippa, que M. Louis Sortais a relevées avec talent, nous rappellent la grande richesse architecturale de l'art romain du temps de l'Empire. Comme variété d'étude, nous voyons, du même auteur, divers détails de la Renaissance italienne, empruntés à la Chartreuse de Pavie, et un tombeau, à Fiesole. Ces études sont dessinées avec habileté, ce qui est d'ailleurs le propre de tous les envois de Rome.

M. Poutremoli nous en fournit encore un exemple dans sa reproduction de la fontaine de Donatello et Verrochio, à Florence, et dans un fragment étrusque.

Les monuments français du moyen âge forment un groupe assez important. C'est vers ce genre d'études que se portent la plupart des architectes qui veulent compléter leur éducation artistique, après leur sortie de l'école. Le goût de l'archéologie de cette époque a pris un large développement. L'évolution architecturale, qui a commencé vers le milieu de ce siècle, en s'inspirant de ces monuments, se poursuit sans discontinuité dans la recherche rationnelle des principes formulés par Viollet-le-Duc, et d'après lesquels, dans l'architecture, tout doit être et paraître selon l'utilité et le besoin, en portant le caractère essentiel de sa fonction ou de son objet.

C'est dans cet esprit d'investigation que les études et les relevés des monuments du moyen âge nous intéressent.

Nous remarquons de M. Aimé Aurenque, l'église Saint-Sauveur, au Petit-Andelys (Eure); de M. Vinson, l'église Saint-Wulfran, d'Abbeville (Somme); de M. Dupont, l'excellente étude de l'église de Sauteuil (Seine-et-Oise), comprenant l'état actuel et la restauration; de M. Henri Déverin, l'église Saint-Pierre, d'Airvault (Deux-Sèvres), à laquelle il a joint de nombreux et séduisants dessins à la plume, présentés sous le titre de : *Rêves*

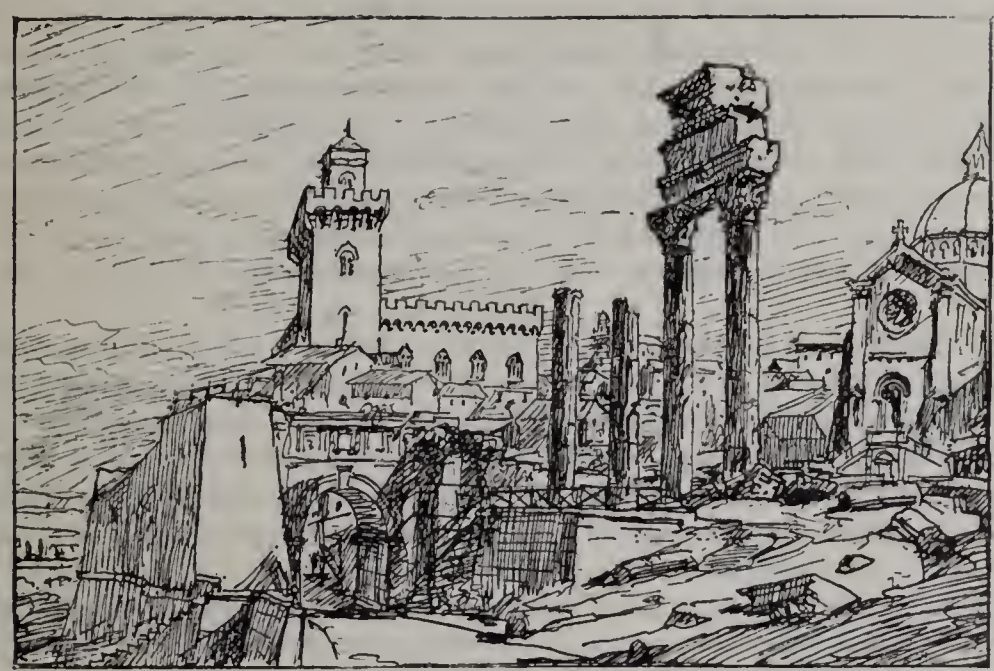
et réminiscences des monuments de France et d'Italie, qui attestent la brillante imagination de leur auteur et son goût du pittoresque dans l'architecture.

MM. Bernard André, Berthaut, Hardion, Bentz et Lethorel ont montré dans de consciencieux relevés et dessins leur sentiment et leur habileté artistiques.

L'architecture civile du moyen âge a tenté M. Gabriel Morice, qui s'est attaché à l'étude des façades et des détails intérieurs des vieilles maisons de Lisieux (Calvados).

Dans chaque belle période de l'art l'esprit d'investigation trouve son profit. M. Pille Félicien nous le prouve avec ses beaux dessins de la Galerie dorée de la Banque de France; M. Victor Desbois, avec son étude du cabinet de travail de François Ier au château de Chambord; M. Dumenil, dans sa reproduction, peut-être un peu sèche, de la porte de l'Hôtel de Ville de Toulon, œuvre de notre grand sculpteur Pierre Puget.

La reconstitution archéologique de l'ancienne église Saint-Nicaise, à Reims, par



Composition de M. Henri Déverin.

M. Julien Lepage, mérite une attention soutenue pour comprendre et apprécier à sa valeur ce travail sérieux et remarquable. Cette église, fondée en 1229, ne fut terminée qu'en 1311, par Robert de Coucy.

Présentée sous la forme d'une coupe perspective, cette importante étude montre l'ordonnance intérieure et extérieure de l'édifice.

Ici l'architecte a rivalisé avec l'archéologue. L'auteur de ce projet a ce double mérite.

Quand le souvenir d'un ancien camarade d'école est rappelé par le crêpe attaché à son œuvre, on reste confondu d'émotion devant le témoignage de ses labeurs et de son talent. Bourmancé, dont la très personnelle originalité s'affirmait dans chacune de ses compositions architecturales, s'était consacré à l'étude des monuments de l'Algérie et de la Tunisie.

Nous voyons quelques-uns de ses derniers dessins dans les vues pittoresques de la grande mosquée de El Djma et Kebira, et la ruine romaine de Zaghovan. Le relevé et la restauration du Mausolée des rois de Mauritanie (province d'Alger) nous montrent, outre la virtuosité d'exécution de ses dessins, l'intelligente sagacité de son esprit artistique.

Les projets d'édifices publics offrent à l'architecte l'occasion de développer son imagi-

nation, en imprimant à son œuvre le caractère qui lui est propre, sous la réserve des sujétions administratives qui viennent le tempérer. Qu'il s'agisse d'un hôtel de ville, d'un lycée ou d'un groupe scolaire, d'une église paroissiale ou d'un théâtre, etc., l'architecte, mandataire d'une municipalité, doit se renfermer dans le programme qu'on lui donne. Cherchant à plaire à ceux dont il dépend, il tiendra compte de leurs désirs tout en ménageant les deniers publics. C'est le point délicat qui pourra amener le désenchantement de son rêve, surtout si la municipalité fait appel au concours de l'État pour compléter les ressources nécessaires à la réalisation de l'édifice projeté; car il aura à subir, au point de vue technique, le contrôle des comités attachés aux diverses administrations, qui pourront le mettre dans l'obligation de modifier son œuvre — s'il est pris en défaut de trop de générosité et d'originalité artistiques.

Aujourd'hui la plupart des municipalités suivent, pour l'élaboration des projets d'édifices, la voie du concours public qui peut permettre à de jeunes architectes de se révéler et d'acquérir la notoriété en se créant une situation distinguée.

Le concours ouvert pour la construction de l'Hôtel de Ville d'Ivry a fourni au Salon bon nombre de projets. Nous remarquons parmi eux ceux de M. Malgras, de M. Maistrasse, de M. Masson-Detourbet, dont les plans sont clairement distribués et les façades de bon goût; celui de M. Chaise, à façade opulente, d'un caractère un peu théâtral.

M. Édouard Bauhain a produit aussi un projet d'hôtel de ville, d'où ressort nettement l'objet d'un tel édifice : larges dégagements donnant facilement accès aux services administratifs et aux salles de cérémonie où se rend d'ordinaire un public nombreux.

M. Bauhain est l'auteur d'un projet de Fontaine monumentale pour la ville de Toul.

La simplicité architecturale convient surtout aux bâtiments des collèges et écoles, car si l'hôtel de ville doit par son aspect montrer la richesse et le goût d'une cité, l'école sans trop d'austérité doit avoir une tranquille apparence, être largement aérée et ajourée, donnant au moins l'illusion d'un lieu agréable pour l'esprit et le corps. Pour atteindre ce but on a déterminé les conditions dans lesquelles ces édifices doivent être élevés.

M. Roussi a su tirer un bon parti de plan sur un terrain obliquant sur la rue de Montmorency, où il a construit une école de filles.

M. Rosier, dans le groupe scolaire de Belleville; M. G. Hennequin, dans son projet d'école de filles et d'école maternelle; M. Trubert, dans son école pour la ville de Rambouillet, ont fait preuve de talent et de savoir pratique.

Le collège construit par M. Toudoire pour la ville de Bône (Algérie), nous montre les dispositions nécessaires pour un tel établissement en raison du climat sous lequel il est élevé. M. Laillet a fait de même pour son groupe scolaire de la ville de Médéah, mais dans son projet de marché pour cette même ville, il a cru devoir utiliser le zinc dans la couverture, ce qui ne s'explique que par une raison d'économie, sans doute. On comprend bien la nécessité d'élever dans le même quartier d'une ville une école de garçons et un théâtre; mais il semble étrange d'accoupler en quelque sorte ces deux édifices, ou tout au moins de les voir assez rapprochés l'un de l'autre pour former un ensemble monumental, comme les présentent les projets dressés par M. Mougenot, pour la ville de Remiremont (Vosges). Cette contiguïté, ou plutôt ce voisinage d'un lieu d'étude et d'un lieu de plaisir crée une singulière promiscuité. L'annonce du spectacle par une affiche alléchante portant le titre d'un gai vaudeville ou d'une opérette telle que : *Joséphine vendue par ses Sœurs,* semblera un chapitre oublié dans l'histoire qu'on enseigne à l'école. Cette réflexion humoristique ne doit pas empêcher de reconnaître le sérieux caractère architectural des projets de M. Mougenot, qui a dû se conformer aux désirs de la municipalité dont il dépendait.

L'école de commerce et de tissage élevée à Lyon par M. Forgeot est d'une bonne disposition. L'ordonnance des façades porte le caractère sévère et correct qui convient à un tel établissement. On peut faire la même remarque flatteuse sur le projet d'école

commerciale pour la Chambre de Paris, de M. Masson-Detourbet, dont nous avons déjà mentionné un projet d'hôtel de ville pour Ivry.

Nous voyons, figurés, dans une même disposition de plan, un projet de groupe scolaire et un hôtel de ville pour la ville de Conflans-Sainte-Honorine, par M. Bourgeois. Du même auteur, un abattoir public pour la ville d'Argenteuil, présenté dans le concours ouvert à cet effet et auquel a également participé M. Macaigne, avec un bon projet.

Parmi les hôpitaux, les hospices et autres établissements élevés par la charité publique ou privée, nous remarquons une crèche-dispensaire d'un aménagement bien entendu au point de vue de la commodité et de l'hygiène, par M. Georges Legros. Nous retrouvons les mêmes qualités dans l'hôpital Boucicaut, par M. Michelin, et dans l'hospice intercommunal, par M. Lequeux.

Les partis de plans d'hôpitaux à pavillons isolés se retrouvent dans la clinique chirurgicale par M. Valentin, dans le projet de M. Pellissier, et dans l'hôpital privé pour les opérations chirurgicales, par M. Rochefrette.

Quelques projets du concours pour la reconstruction de l'Opéra-Comique figurent au Salon. Leurs auteurs viennent les soumettre, en quelque sorte, à un nouvel examen. Nous ne nous étendrons pas sur ces travaux, dont il a été parlé au moment de ce concours.

Signalons toutefois les projets de MM. Gabriel Morice, Delestre, Durville, Charles Saint-Père, Adolphe Henri et Esnault-Pelterie, pour l'originalité et le bon goût de leurs compositions, ainsi que ceux de MM. Adrien Rey et Tronchet, et M. Alphonse Gosset, pour ce qui les distingue de leurs collègues, soit en limitant leur plan dans le terrain donné sans l'artifice des avant-corps vitrés, soit dans la disposition adoptée par M. Gosset, d'un atrium circulaire d'une large ordonnance.

Dans l'ensemble de ces projets de théâtre, on ne remarque rien de particulièrement caractéristique dénotant l'originalité d'une disposition bien nouvelle. Quelque faculté imaginative qui pousse un architecte, il essaie rarement de s'affranchir des dispositions d'usage dans une chose un peu osée. Cette tentative a été faite par les grands compositeurs Grétry et Wagner. On a longuement discuté à propos de cette question; bien des opinions contradictoires ont été émises. M. Guilbert a exposé un projet de théâtre dans lequel il a interprété les idées et les indications de ces deux artistes. A première vue, on remarque la forme ovale de la salle, et celle de la voussure qui la recouvre.

Ces dispositions fondamentales indiquent, d'une part, la recherche du développement des places pour les spectateurs, obtenu par la forme du plan, et la voussure semble choisie pour favoriser l'acoustique de ladite salle. On connaît les autres détails de l'aménagement de l'orchestre invisible, etc...

M. Guilbert, en adoptant ces principes, a cherché à en faire ressortir les conséquences architectoniques qui s'en dégagent, et il a réussi à nous intéresser par les qualités pratiques et artistiques de son projet.

Les édifices religieux modernes sont dignement représentés par quelques productions remarquables. Leur objet ou leur affectation spéciale leur imprime un caractère esthétique particulier. Grandioses ou modestes, ils commandent toujours une architecture de large ordonnance et de noble simplicité de formes qui témoigne de la pensée qui les fait élever.

M. Max Doumic est l'auteur d'une église de pèlerinage d'un beau style, rappelant les basiliques romanes italiennes.

Les dessins, rendus dans des proportions assez grandes, permettent de se rendre compte des détails de l'ordonnance adoptée, qui révèle l'œuvre d'un artiste plein de savoir et de goût.

Le projet d'église de village accompagnée de son presbytère, par M. Pérouse de Monclos, est d'un caractère simple et sévère comme celui des anciennes basiliques à charpentes apparentes. Cette étude paraît avoir été produite pour l'obtention du diplôme d'architecte que décerne l'École des Beaux-Arts; elle justifie pleinement le talent et les connaissances pratiques de son auteur.

Nous mentionnerons ensuite le projet de restauration de la chapelle de Notre-Dame du

Murier, au bourg de Batz (Loire-Inférieure), par M. Chaussepied; l'église des Saints-Pères, près Lyon, par M. Georges Bayard; l'église pour Dombasle, par M. Joseph Berger; l'église du Sacré-Cœur, en Bretagne, par M. Guillemot, et le projet de Musée eucharistique, à Paray-le-Monial, par M. Noël Bion, qui sont chacun dans leur genre de bonnes productions architectoniques.

M. Hannotin se révèle, en même temps qu'architecte, habile décorateur. Le couvent pour les Pères Blancs, dans l'Atlas, dont il est l'auteur, porte très apparemment l'empreinte de sa destination. Son aspect architectural est imposant et sévère. Dans l'ensemble de la disposition on distingue la chapelle avec sa crypte d'un grand caractère mystique, d'où jaillissent les reflets des mosaïques et les douces colorations des peintures qui la rehaussent.

Au lieu des charpentes apparentes de la chapelle haute, il eût été préférable, il nous semble, de disposer une voûte pour satisfaire plus logiquement aux conditions climatologiques. Les dessins de cet intéressant projet décèlent une rare virtuosité d'exécution qui ajoute à sa valeur artistique. M. Meissonnier a essayé d'aménager les abords de Notre-Dame de la Garde, à Marseille, en développant un calvaire sur les rampes d'accès qui conduiraient à ce sanctuaire. Ce projet compléterait d'une manière heureuse ce vaste soubassement en le prolongeant en silhouettes agréables jusqu'aux bords de la mer.

Le projet de sacristie par M. Rey prouve que quelquefois l'imagination nous abuse en faisant oublier les principes qui doivent régler avant tout une œuvre architecturale. Conçu dans le style de la Renaissance, d'une opulente richesse, ce projet accuse bien un concours d'école où la faculté créatrice est toujours dominante.

M. René Dupard s'est bien pénétré de ce qui convient pour un poste central de sauvetage au bord de la mer, en Bretagne. Construction granitique à larges et massives assises, tour centrale d'observation et de guet autour de laquelle se groupent les bâtiments de service qui font l'objet d'un tel programme.

On ne se douterait guère, en voyant tous les dômes qui surmontent les combles du projet de M. Schmit, qu'ils appartiennent au nouveau Musée national des Peintres modernes, à Londres. Quoique le plan de cet édifice soit simple et large comme parti, les cours paraissent étroites et l'ensemble de la distribution manque d'air.

Parmi les projets d'édifices publics, divers d'entre eux se rattachent à des programmes spéciaux. Nous remarquons: de M. Fivaz, l'Exposition agricole et industrielle de l'Empire ottoman, à Constantinople, se développant en hémicycle, comme le Trocadéro, à Paris; une bonne étude de gare de voyageurs pour Lucerne, par M. Meyer, et le projet de Parlement, par M. Bélesta. De M. Henri Schmit, une très décorative composition d'un portique d'entrée pour le Palais principal de l'Exposition internationale et coloniale de Lyon.

Quelques projets de fontaines monumentales où l'art du statuaire s'allie avec beaucoup de goût à l'architecture, tels que celui de M. Bartholdi, élevé à Colmar (Alsace), et celui du concours de Toul, par M. Clément, où la richesse ornementale et l'excès des détails rendent la silhouette un peu confuse.

Il nous reste à parler de quelques projets intéressants d'architecture privée. Nous aborderons ensuite l'examen des œuvres exposées au Champ-de-Mars.

(La fin prochainement.) A. SIMIL.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DANS LES ÉCOLES
A PROPOS
DES
DISTRIBUTIONS
DE PRIX
DANS
LES ÉCOLES
D'ART DÉCORATIF
I
LES ÉCOLES NATIONALES
DE PARIS ET DE LIMOGES
Le mois d'août est le mois de fête des écoliers, celui où on leur donne la clef des champs, après les avoir régalés d'une cérémonie, qui est plus ou
P.V. GALLAND

moins pompeuse, selon le lieu et le genre d'institution dont ils font partie, avec accompagnement de discours précédant la lecture des palmarès. Puisque voici toutes les classes vides, les chaires silencieuses, les jeunes gens dispersés, ainsi que leurs professeurs, aux quatre coins de l'horizon, l'occasion me paraît bonne pour entretenir mes lecteurs de ce qui se passe dans nos principales écoles d'art décoratif de Paris et des départements; les vérités, qu'il ne serait peut-être pas sans danger de dire dans la période des études, pourront, à cette heure, librement être exposées, s'il y a lieu.

Il est un fait qu'il convient de proclamer : c'est que jamais, à aucun moment de notre histoire, l'enseignement de l'art décoratif n'a été de la part de l'administration française l'objet d'un effort aussi énergique qu'aujourd'hui. C'est le résultat de la campagne menée depuis vingt ans par les esprits clairvoyants. En présence des progrès de nos rivaux étrangers, il a bien fallu se rendre à l'évidence. On a compris, enfin (oh! il n'y a pas bien longtemps, car ce n'est que depuis 1882), que si la France continuait à se fier à ses qualités naturelles, sans s'inquiéter de ce que faisaient ses voisins, pour la production des industries d'art, sans chercher à perfectionner par une étude méthodique, incessante, les dons précieux de goût et d'élégance qui firent jadis notre pays si glorieux, c'en serait bien vite fini de l'antique suprématie! On s'est donc mis sérieusement à l'œuvre.

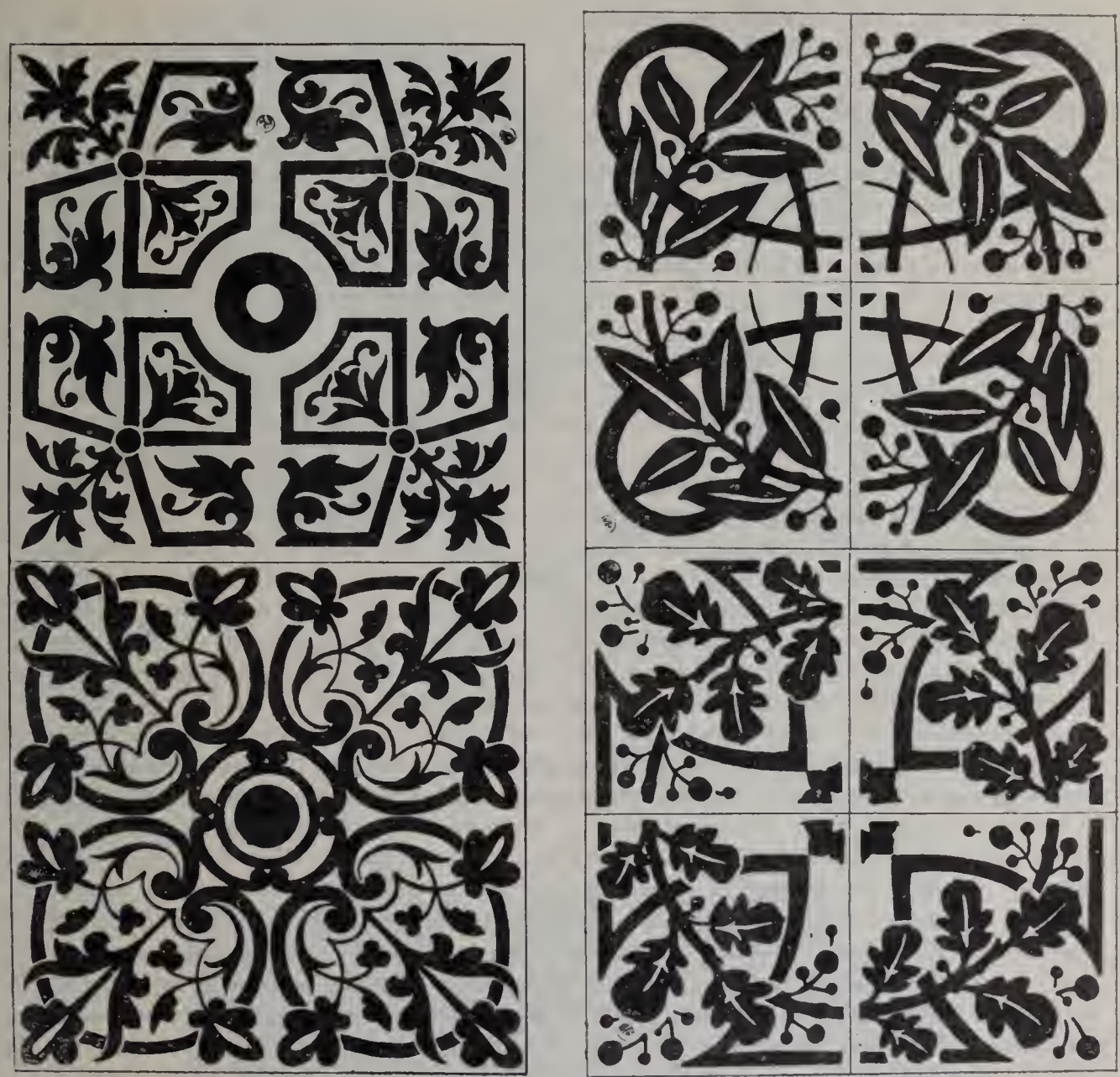
Notre administration des beaux-arts s'est particulièrement signalée dans cette tâche par son activité. Il faut bien le dire, d'ailleurs, le service de l'enseignement est, à l'heure qu'il est, celui qui a le plus d'importance à la rue de Valois. Nous ne sommes plus au temps où florissait la théorie de l'autorité, même en matière d'art, et où l'État voulait que le directeur des beaux-arts exerçât non seulement une action protectrice, mais aussi une influence inspiratrice au point de vue du goût!

Dans le discours que M. Spuller, alors ministre, prononça au mois de mai dernier, à l'ouverture du Congrès des Arts décoratifs, il déclara que le rapport du comte de Laborde sur les *Progrès des Arts* à l'Exposition de 1851 était son « livre de chevet ». Il est de mode actuellement, parmi les notables officiels, d'invoquer les remarquables et hautes vues de ce célèbre ouvrage. Pourquoi, alors, ne réaliser aucune des idées de progrès qu'il contient? Pourquoi prendre le contrepied exactement des théories qu'il renferme sur l'administration des arts?... Voyez nos musées, et comme ils sont tenus en comparaison de ceux d'Angleterre ou d'Allemagne! Voyez les manufactures nationales, abandonnées à elles-mêmes, et qui dévorent annuellement plus d'un million au budget sans qu'on ose seulement, par une exposition régulière, montrer combien leur production répond mal à tous les sacrifices qu'elles coûtent!... Mais n'anticipons pas, et restons dans notre sujet.

Demeurée en état léthargique depuis le départ de M. de Chennevières en 1879, et depuis l'essai tenté en 1881 par M. Antonin Proust, l'administration des beaux-arts a été sur un point, du moins, à la hauteur des circonstances : c'est de son bureau de l'enseignement que je veux parler. Il est vrai qu'à la tête de ce bureau se trouve un administrateur de premier ordre : il aime passionnément ce qu'il fait, et voit avec netteté le but à atteindre. Avec quel esprit de suite il a conduit l'organisation de son service, par quelles solides qualités il lui a donné les développements qu'il comporte, et que d'excellentes créations il a faites avec un budget restreint, voilà ce que connaissent tous ceux qui sont plus ou moins au courant de ces choses. Ce qui est dit ici de M. Crost, personne assurément ne le démentira.

Il n'y a pas encore bien longtemps, la plus incroyable cacophonie régnait dans les méthodes d'enseignement du dessin. Chaque professeur avait ses procédés à lui, procédés qui pouvaient être excellents quand le professeur était un homme de mérite, procédés désastreux pour peu que le professeur fût médiocre, — et les médiocrités, par malheur, abondaient. Il en résultait, par rapport aux méthodes d'enseignement de l'étranger, une criante infériorité : loin de progresser, nous tendions de plus en plus à déchoir. La création nécessaire du certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin dans les écoles normales, puis dans les lycées et collèges, enfin le brevet supérieur exigible dans les lycées et collèges de premier ordre, a changé tout cela. Actuellement on commence à vérifier les bienfaits de cette unificatoin

presque scientifique des méthodes, surtout dans les écoles spéciales où le dessin est poussé jusque dans ses applications les plus élevées. Tout récemment encore, on introduisait une nouvelle et importante amélioration dans les écoles d'art décoratif que le gouvernement subventionne. Pour que les professeurs chargés de l'enseignement si délicat, si compliqué de la composition décorative donnassent des garanties de sérieux savoir, on a institué le



Travaux d'élèves de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris.
Carreaux de faïence (cours des applications décoratives, par M. de La Rocque).

certificat d'aptitude à l'enseignement de la composition décorative. Désormais il faudra être pourvu de ce certificat pour aspirer au professorat. Le premier examen a eu lieu au mois d'avril dernier. Chaque année il y en aura un semblable. On ne se contentera plus à l'avenir d'indications vagues fournies aux élèves; il faudra de la méthode et des connaissances parfaitement déterminées.

Il convient d'autant mieux de rendre hommage aux efforts accomplis dans le sens dont nous parlons ici par la direction des beaux-arts, que le rôle de celle-ci, en ce qui concerne l'enseignement, est le plus souvent méconnu par les journaux, par la masse du public et des

artistes. C'est cependant, encore une fois, sa principale raison d'être et la meilleure justification de son existence.

Ceci posé, arrivons aux écoles qui font l'objet de cette étude.

***

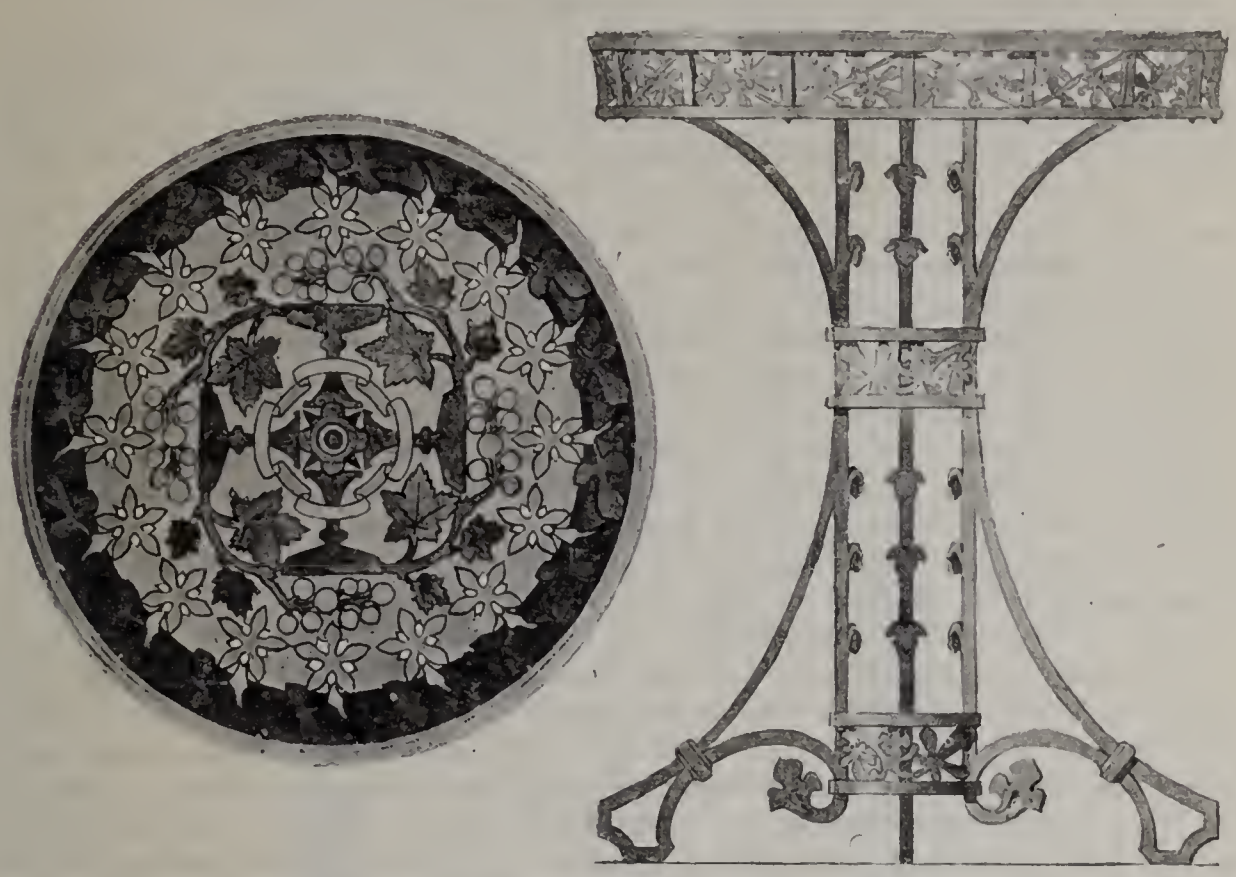
Au premier rang des écoles d'art décoratif qui relèvent en France de la direction des beaux-arts et ont le titre d'écoles *nationales*, il faut placer celle de la rue de l'École-de-Médecine, à Paris. C'est, en quelque sorte, l'établissement type, l'institut supérieur, celui qui donne le *la* à tous les autres, et sert de modèle aux créations analogues de l'étranger. Partout où je suis allé, étudiant les progrès de nos rivaux, en Italie, en Allemagne, en Suisse, en Amérique, c'est de celle-là qu'on se vante de s'inspirer, et dont on cherche à s'assimiler l'esprit et les méthodes rationnelles. Les triomphes qu'elle remporte à toutes les expositions universelles, où elle laisse loin derrière elle ses concurrents, lui ont valu de servir ainsi de point de mire à ses imitateurs. Il faut dire qu'elle a, à sa tête, un homme absolument hors de pair, dont l'autorité est universellement reconnue : j'ai nommé M. Louvrier de Lajolais.

L'École nationale des Arts décoratifs de Paris vit sous un régime très particulier, grâce à la situation exceptionnelle de son éminent directeur. Tout en ayant son existence propre, elle groupe autour d'elle, sous une autorité unique, trois autres écoles qui la complètent et sont, pour ainsi dire, trois corps différents gouvernés par la même âme; ce sont : l'École nationale des Arts décoratifs de la rue de Seine, à Paris *(section des jeunes filles)*; l'École nationale des Arts décoratifs de Limoges et l'École nationale des Arts décoratifs d'Aubusson. Une corrélation étroite et des plus heureuses existe entre ces établissements. C'est ainsi qu'il arrive souvent à l'école de Limoges, où sont installés des ateliers d'application céramique, d'exécuter des compositions faites à l'école de Paris. De cette manière, les élèves se rendent compte de la distance qu'il y a entre un projet dessiné et un projet exécuté, et ils en font leur profit. Ne nous étonnons donc pas si l'on voit sortir de l'École des Arts décoratifs des céramistes du talent de M. Delaherche et des décorateurs de la force de M. Cavaillé-Coll [1].

On donne souvent à l'École nationale des Arts décoratifs le surnom de la *petite école*, par opposition à l'École nationale des Beaux-Arts. C'est que, pendant de longues années, les jeunes gens qui fréquentaient l'établissement de la rue de l'École-de-Médecine, croyaient y subir en quelque sorte une préparation à l'enseignement de l'école de la rue Bonaparte. C'était pour eux une première étape avant d'arriver à être, selon leur idée, « des artistes ». Grossière erreur, dont ne sont pas encore suffisamment détrompés les parents qui y envoient leurs enfants! En réalité, l'enseignement de l'École des Arts décoratifs est tout autre que celui de l'École des Beaux-Arts. Il est sous maints rapports moins complet, mais, à un autre point de vue, bien plus substantiel et plus fort. On n'y cherche point à faire des artistes-poètes, — peintres, sculpteurs, graveurs, architectes — qui, aux pures théories de l'art pour l'art, allument autant qu'ils le peuvent leur imagination, et s'exercent à l'expression des plus hautes conceptions de l'esprit. Non. Mais on s'y efforce de former des artistes au talent précis, au jugement sûr, capables de faire de l'architecture, de la peinture ou de la sculpture un emploi pratique et raisonné, en un mot, de la décoration. Tout l'effort des maîtres converge à ce but, et à ce but seulement. Or, ce n'est pas le même idéal qu'on a à l'École des Beaux-Arts, où l'art de la décoration n'est considéré que comme un accessoire.

1. Nous publierons quelque jour, dans la *Revue des Arts décoratifs*, la liste des principaux artistes sortis de cette École des Arts décoratifs si mal connue du public! On verra que c'est elle qui a formé les plus célèbres de nos artistes industriels, et que les sculpteurs contemporains, doués de la plus indéniable originalité, ont puisé là les bonnes notions auxquelles ils doivent ce qu'ils sont devenus : les architectes Ch. Garnier, Davioud, Formigé; les sculpteurs Dalou, Aubé, Rodin, Roty. Le « Benvenuto Cellini » de notre époque, comme on l'a dit, Jules Brateau, a passé par cette École, de même que le ciseleur Rault, les orfèvres Trioullier et Vever, le céramiste Dammouse, et je crois bien aussi Bracquemond, sans parler d'une foule d'autres, sont également partis de là.

Il suit de là que l'enseignement de l'École des Arts décoratifs, qui n'est pas du tout *professionnel*, comme on le croit communément, et nullement spécialisé, mais au contraire un



Travaux d'élèves de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris.
Guéridon avec pied composé par l'élève Heyner (cours de composition d'ornement, par M. le professeur de La Rocque).

enseignement supérieur, avec un objectif déterminé, tend à fournir à nos grandes industries de luxe des contremaîtres, des dessinateurs de premier ordre, des artistes préparés à plier

Travaux d'élèves de l'École nationale des Arts décoratifs.
Chéneau en plomb, par l'élève Deperthes (cours d'architecture de M. le professeur Ch. Genuys).

leur science de composition à des applications positives. Ce n'est pas l'école de *l'art abstrait;* c'est l'école des *arts de la vie.* On n'y apprend pas la peinture pour faire des tableaux au hasard du caprice ou de la mode; on y apprend à gouverner son imagination, à assouplir son

inspiration, en vue d'un résultat formel, qui est d'orner, de décorer, en respectant les lois qui régissent chaque matière dont on se sert comme moyen d'expression.

Ce qui contribue à donner à l'École des Arts décoratifs un caractère à part et son incontestable supériorité, c'est d'abord le mérite de son corps de professeurs, et la remarquable unité de doctrine qui guide ceux-ci, établit entre eux comme un chaud courant d'initiative, de courage et de volonté. Cette homogénéité, à coup sûr, elle est due à M. de Lajolais; on ne la retrouve à ce degré dans aucun établissement du même genre. Elle imprime à l'enseignement une décision, une netteté, une sûreté dont les résultats sont visibles dans les compositions des élèves. On dirait que l'ombre de Viollet-le-Duc, qui fut professeur à l'École, où l'on conserve pieusement ses merveilleux dessins de démonstration, plane encore sur la vieille maison fondée jadis par Bachelier. Que l'on examine les projets des élèves du cours des applications architecturales, si magistralement professé par M. Genuys (retenez ce nom, il grandira), ou bien ces innombrables compositions de jeunes gens qui suivent les leçons d'applications décoratives de M. de La Rocque (un professeur qui n'a pas son pareil en France actuellement), et vous vous rendrez compte de ce que peuvent produire un ferme esprit de méthode sur des élèves, l'attachement inflexible aux principes dont le respect est inculqué également dans tous les cours, enfin le mépris des compromis et la force des convictions. Encore quelques années de cet enseignement admirable, qui laisse libre cours à la verve de la jeunesse et ne lui demande qu'une chose, c'est de s'appuyer sur la logique et de se soumettre au seul critérium de la raison, — et vous verrez l'art qui naîtra de cet effort!

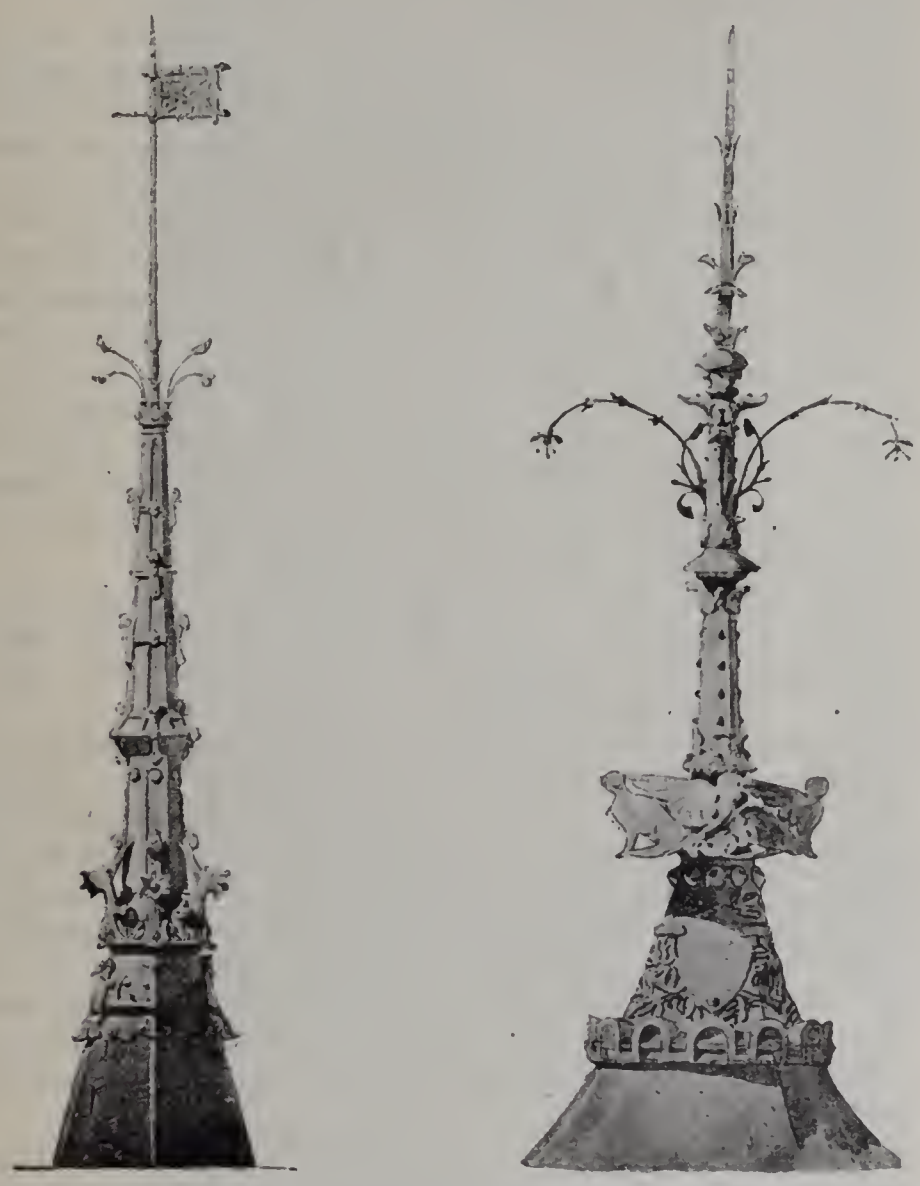
La section des jeunes filles de l'École des Arts décoratifs est installée rue de Seine; voici quatre ans qu'elle a été placée sous la direction de M. de Lajolais qui a choisi comme sous-directeur un artiste délicat, M. Paul Colin. Depuis lors, les progrès réalisés sont incroyables. On a pu en juger, cette année, à l'exposition des travaux des élèves, laquelle a lieu rue de Seine, comme pour la section des garçons rue de l'École-de-Médecine, durant les huit jours qui suivent la distribution des prix. Il y avait là des compositions de tous genres; celles des jeunes filles qui suivent notamment le cours d'application architecturale de M. Ch. Genuys et le cours de stylisation et de composition décorative de M. Lorain, étaient d'une qualité supérieure. Peut-être dans quelques-unes de nos meilleures écoles de France, — à celle de Lyon, par exemple, à laquelle M. Hédin insuffle la belle flamme de sa brillante imagination et où M. Castex fait triompher les doctrines d'un enseignement souple et précieux, ou bien encore à l'École de Roubaix aux destinées de laquelle préside si magistralement M. Dutert — peut-être, dis-je, trouverait-on dans ces établissements des élèves capables de composer avec une originalité égale. Mais dans aucune, cela est certain, vous ne verrez au même degré apparaître cette fermeté de principes, cette forte assurance provenant d'un enseignement homogène, lumineux, méthodique sans dogmatisme, rationnel sans pédanterie, qui, pareil à un fil conducteur, est visible dans les moindres travaux des élèves, et guide les jeunes imaginations. Encore une fois, l'École des Arts décoratifs de Paris — section des garçons et section des filles — est la pépinière — qu'on ne s'y trompe pas! — d'où va sortir l'art nouveau qu'espère, qu'attend notre époque.

***

Malheureusement, il manque une chose à cet établissement sans rival. Il lui manque... comment dirais-je?... il lui manque un panache. Il ne se fait pas assez de bruit autour d'elle. Le public ne connaît pas suffisamment sa grande valeur. L'élite de nos fabricants, — qui devraient être les premiers à s'intéresser activement à cette école, puisque c'est pour eux, en définitive, qu'on y prépare des artistes dont le talent fera la fortune — nos fabricants l'ignorent ou ont le tort de ne point s'identifier à ses destinées. Ah! l'inertie de nos classes dirigeantes, en France, dira-t-on jamais assez tous les maux qu'elle engendre!

La conséquence de cette espèce d'isolement et de silencieux labeur dans lequel on laisse l'École des Arts décoratifs est fâcheusement piquante. En effet, comme le régime sous lequel

nous vivons n'accorde d'attention et de faveur qu'à ce qui est retentissant, qu'aux revendications bruyantes, et qu'aux questions plus ou moins directement liées à un intérêt électoral quelconque, il en résulte que le Parlement et l'Administration ne s'occupent guère de cet établissement. Qu'il s'agisse de l'École des Beaux-Arts ou du Conservatoire de musique et de déclamation, oh! alors, c'est tout autre chose! L'argent et les belles paroles officielles sont dans ce cas prodiguées. On fait étalage de zèle; on réforme, on embellit, on se multiplie, on courtise ainsi le public dont on connaît le faible pour ce qui touche au théâtre et aux



Travaux d'élèves de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris.
Épis de faîtage composés par les élèves Paillard et Destouches (cours de M. Genuys).

artistes. La peine qu'on se donne semble une bonne hypothèque prise sur les sympathies populaires. Quant à l'École des Arts décoratifs, elle n'offre pas, paraît-il, semblable aubaine. Que ses murs lézardés croûlent, s'ils le veulent, sur les élèves; que ses ateliers malsains, étroits, à peine éclairés, ne puissent contenir le quart des jeunes gens qui les assiègent! On ns s'inquiète pas pour si peu! « La presse n'en parlera pas!... »

Singulier temps que le nôtre! Chaque jour nous voyons les journaux se ruer dans un *steeple-chasse* effréné d'informations, sur les moindres incidents de la vie courante qu'ils grossissent parfois à plaisir pour exaspérer la curiosité de leurs lecteurs, et se livrer à la course aux abus qu'ils dénoncent avec ivresse. Or, voici un scandale bien authentique, bien

avéré, qui dure depuis des années, à la honte de notre administration, et qui, en plein Paris, dans la ville lumière, dans la ville des Arts, dans le centre de nos industries de luxe, est une permanente injure faite à la population laborieuse de nos faubourgs, à laquelle le pays doit et ses industries de goût et les richesses qu'il en tire... Ce scandale n'est point un mystère. Des monceaux de papiers officiels le confirment. Tous les ministres qui, depuis dix-sept ans, se sont succédé à l'instruction publique, ont pris l'engagement de le faire cesser... Et il dure encore! Et pas un journal n'a l'idée de regarder un peu de ce côté ce qui se passe! Il y aurait là pourtant sujet à utile campagne!

Eh bien! j'invite mes confrères à visiter l'École des Arts décoratifs, soit la section des garçons, rue de l'École-de-Médecine, soit la section des jeunes filles, rue de Seine, qu'ils se renseignent; qu'ils ne bornent pas leur enquête aux explications administratives qu'on ne manquera pas de leur donner... Ils savent leur métier d'ailleurs. Je leur certifie qu'ils ne regretteront pas leur peine et qu'ils auront l'occasion de révélations instructives! Ils verront, rue de l'École-de-Médecine, comment l'État comprend ses devoirs et dans quel *taudis* l'enseignement supérieur de l'art est donné aux 1,200 jeunes gens qui chaque année s'y font inscrire. Des centaines d'élèves sont empilés et étouffent dans trois ou quatre pauvres salles qui pourraient à peine en contenir cinquante, et qui doivent suffire aux cours multiples que l'on y fait. Et quelle installation, au point de vue de l'hygiène comme à celui des conditions de l'enseignement! Une seule pièce pour le dessin, une sorte de rotonde où la lumière vient de tous les côtés, alors que les règlements prescrivent formellement qu'elle ne doit venir que d'un seul. On se demande comment les malheureux enfants, courbés en deux, accroupis avec leurs cartons sur les genoux, pressés les uns contre les autres, n'ayant pas la place pour faire un mouvement, peuvent s'y prendre pour dessiner.

L'atelier de modelage, par contre, n'est pas éclairé du tout, et il est à ce point exigu que les élèves sont forcés de se réfugier pour la sculpture de grands motifs dans... les lieux d'aisances. Oui, vous avez bien lu. Et encore, ces lieux d'aisances sont organisés comme il y a un siècle. C'est nauséabond et simplement abominable!

Vainement le Conseil d'hygiène a-t-il, voilà quelques années, prescrit la démolition urgente de cette pitoyable et malsaine demeure. La question fut mise à l'étude. On sait ce que cela veut dire. Enfin, il y a deux ans, l'antique maison faillit s'effondrer d'elle-même; des poutres craquèrent, des murailles se fendirent de haut en bas, menaçant d'écraser une trentaine d'élèves d'un seul coup. Cette fois, le danger fut tel qu'on pensa qu'une mesure décisive allait enfin être prise. Mais point! Des badigeonneurs furent appelés: on masqua les crevasses sous une couche de plâtre qui fut ensuite gentiment peinte de manière à donner l'illusion du neuf... et tout fut dit. Il faut sans doute que quelque accident formidable se produise et que durant une heure de cours tout un pan de muraille ensevelisse professeurs et élèves pour qu'on se décide à rebâtir la maison. Et qui portera la responsabilité de ce malheur?

A l'école des jeunes filles, rue de Seine, c'est encore pis. Cela passe tout ce que l'on peut imaginer. Ayant eu récemment à faire les honneurs de cet établissement à un directeur d'une école professionnelle de Philadelphie, — lequel, l'an passé, au cours de la mission dont le Gouvernement m'avait chargé aux États-Unis, s'était plu à me montrer son installation grandiose et parfaite, — j'avoue que le sentiment de honte que j'éprouvai me poussa à mentir pour excuser la misère, le monstrueux et sordide aménagement de notre *École nationale des Arts décoratifs des jeunes filles*. — « C'est provisoire! » murmurai-je, fort mal à mon aise.

Représentez-vous, au rez-de-chaussée d'une maison quelconque, de pauvre apparence, une petite porte surmontée du drapeau tricolore, et donnant accès à un long couloir, noir et humide, 2 mètres de large sur 15 mètres de long. A droite, une loge de concierge. Au fond une cour vitrée de 5 mètres de large sur 12 mètres de long. Eh bien! ce couloir, cette loge de concierge et cette petite cour au plafond de verre, c'est toute l'École nationale! Il n'y a rien de plus. Dans le couloir doivent s'entasser théoriquement les 200 jeunes filles qui depuis 9 heures du matin jusqu'à 5 heures du soir suivent l'enseignement de l'école. C'est à

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS *(Novembre 1894)*

CONCOURS ENTRE LES ARTISTES DE L'INDUSTRIE

POUR LA COMPOSITION D'UNE ÉTOFFE DE SOIE DESTINÉE A LA TENTURE D'UN SALON

Projet de M. ALEX. SANDIER (1er Prix)

Imp. phot. ARON Frères, Paris

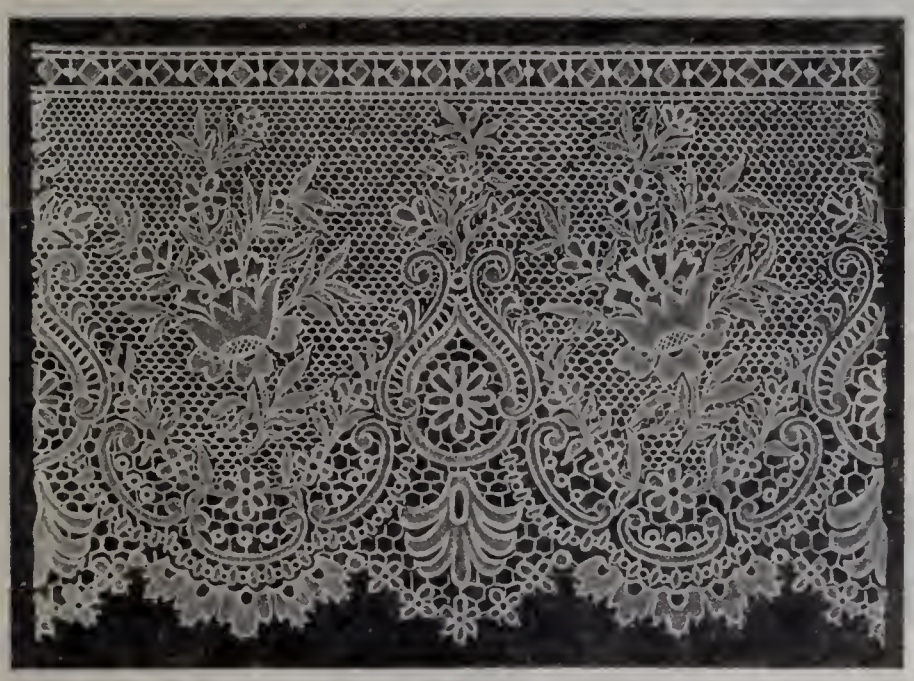
la fois leur salle de dessin, leur cabinet de toilette et leur réfectoire. La loge de concierge, c'est le bureau du directeur, et, en même temps, celui de tout le personnel administratif. Quant à la cour vitrée, elle sert aux démonstrations, aux cours oraux, aux leçons de modelage, de gravure, etc., etc. A quoi encore ne sert-elle pas? Pour les résultats, au point de vue de la santé des élèves, d'un pareil aménagement, je laisse le soin de les constater à ceux de mes confrères qui entreprendront l'enquête à laquelle je les invite avec instance. Ce n'est pas sans une surprise pénible qu'ils les enregistreront. Ils concluront sans doute que l'État qui fait d'un pareil lieu une école pour jeunes filles est coupable d'un véritable guet-apens à l'égard des familles. En apprenant qu'il n'est pas de semaine où quelque élève ne soit prise de syncope dans cette cave humide, où l'air manque totalement, et où, au bout de quatre mois d'assiduité, les jeunes filles les plus robustes sont prises de maladie, assurément ils estimeront, comme moi, qu'il est indispensable de saisir l'opinion publique, justement indignée, d'un tel état de choses, puisque les pouvoirs publics ne font rien pour y remédier.

Travaux d'élèves
de l'École nationale des Arts décoratifs
de Paris.

Décoration d'un plat.
(Cours de composition d'ornement.)

***

L'École des Arts décoratifs de la ville de Limoges, comme les deux précédentes, et ainsi que celle d'Aubusson, est placée sous la direction de M. Louvrier de Lajolais. L'enseignement y est également remarquable, et les résultats atteints sont des plus intéressants. Là non plus les cours ne sont pas spécialisés dans un esprit étriqué; ils ouvrent aux élèves les horizons les plus larges et sont donnés de manière à en faire des artistes décorateurs dans toute l'acception du mot. Naturellement, le cours d'application à la céramique est particulièrement développé, comme il doit l'être dans une ville dont l'industrie est celle de la porcelaine. L'étude de la fleur et des colorations pouvant être employées sur les pâtes, la composition adaptée aux conditions de la matière mise en œuvre, tout cela est l'objet d'un enseignement judicieux. Nombre de jeunes gens et de jeunes filles, sortis dans ces dernières années de l'École de Limoges, fournissent par leur talent aux fabriques de porcelaine des Laporte, des Guérin, des Gérard, un élément précieux de progrès.



Travaux d'élèves de l'École nationale des Arts décoratifs.
Composition d'une dentelle.
(Cours d'applications décoratives, par M. de La Rocque.)

Les frais de l'établissement sont supportés en partie par la municipalité et le dépar-

tement et en partie par l'État, lequel y a la haute main. Les bâtiments, entourés de jardins, ont je ne sais quelle physionomie de vieux cloître, asile vermoulu mais tranquille, où une

Travaux d'élèves à l'École nationale des Arts décoratifs de Paris.
Composition d'une descente de lit (cours de composition d'ornement).

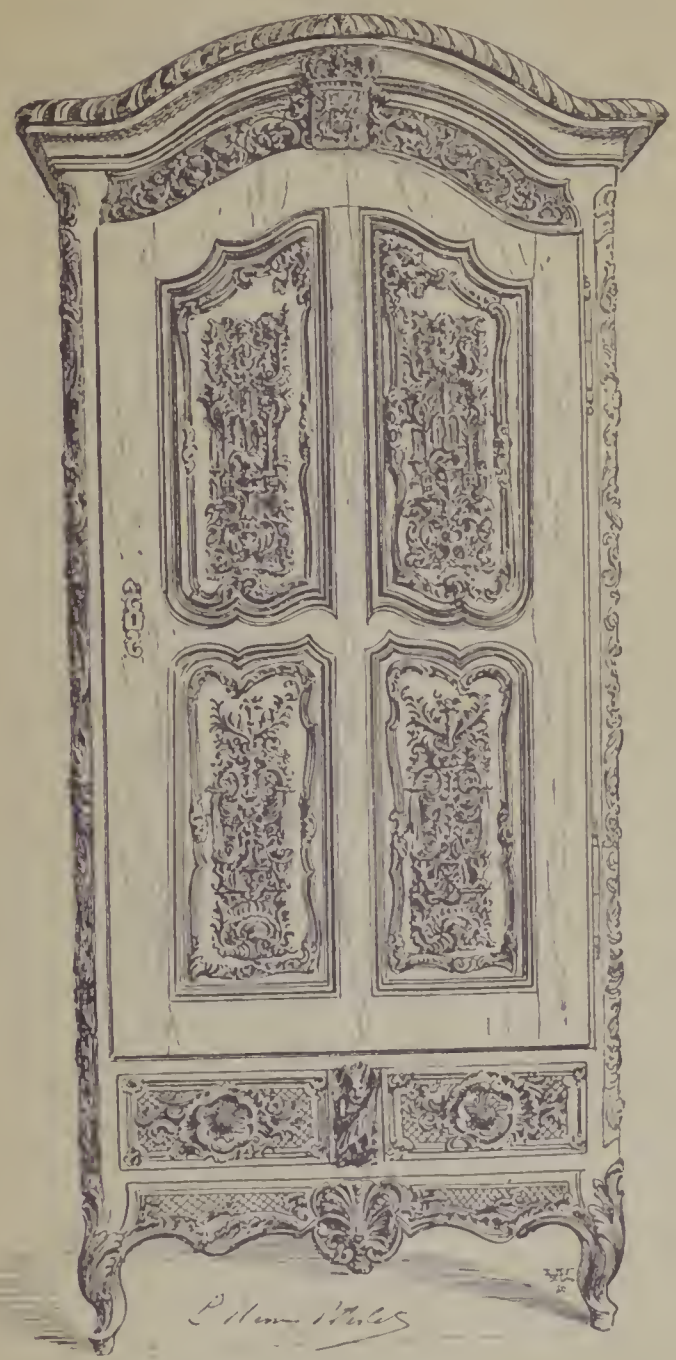
longue galerie est réservée au magnifique musée céramique, un des plus beaux qui soient, dû aux libéralités d'un Mécène comme il n'y en a pas assez en France, M. Adrien Dubouché. L'école et le musée se trouvant trop à l'étroit dans cette antique demeure, cette année même, à force d'insistance auprès de l'Etat, les députés et sénateurs de la Haute-Vienne ont obtenu du gouvernement les crédits nécessaires pour jeter bas cette masure dépourvue de caractère, et construire à la place un palais digne du musée et digne de l'École nationale. Il n'a pas fallu moins de dix années de persévérance pour arriver à ce résultat. A l'heure qu'il est, on est en train d'établir un local provisoire pour les élèves et pour les collections, en attendant que le monument soit construit : c'est l'affaire de deux ou trois ans.

Travaux d'élèves à l'École des Arts décoratifs de Paris.
Composition d'une rampe d'escalier en bois. (Cours de M. Genuys.)

On voit que l'École nationale des Arts décoratifs de Limoges est plus favorisée que celle de Paris. C'est qu'à Limoges il y a des hommes politiques dont on redoute les violentes revendications et qu'on a eu peur d'une interpellation qu'ils réservaient comme une menace au gouvernement. A Paris, quel est donc le député ou le sénateur qui se soucie de l'institut dont j'ai expliqué plus haut la grande importance pour la capitale de notre pays, et dont j'ai dit la plus que misérable installation ? Pour ma part, je sais bien que si j'étais ministre de l'instruction publique ou simplement directeur des beaux-arts, je ne voudrais pas rester une minute au pouvoir si je n'obtenais la reconstruction dont la nécessité est si manifeste : il y a là une question d'humanité et de dignité.

(A suivre.) VICTOR CHAMPIER.

MOBILIER (XVIIIe SIÈCLE)



ARMOIRE EN BOIS DE NOYER; ÉPOQUE LOUIS XV

Hauteur, 2m28; largeur, 0m95.

COLLECTION DE M. JOSEPH LIEUTAUD, DE MARSEILLE.

Nous publions, en planche hors texte, une armoire en bois de noyer qui nous semble mériter l'attention à plus d'un égard. Elle est d'une forme charmante. Sa hauteur est de $2^{m}28$, sa longueur de $0^{m}95$. La porte est à un seul battant divisé en quatre panneaux; elle mesure $1^{m}53$. Le haut de la corniche forme un enroulement de corde; les deux montants ou chambranles de côté sont décorés chacun de douze Amours montant et descendant dans une suite de feuillages. L'architrave est ornée d'insectes sur un fond de feuillages et, sur la traverse, on voit une scène de chasse sur un fond quadrillé. Sur les panneaux du haut de la porte, dans un encadrement Louis XV, sont des entrelacs de feuillages, de fleurs et de mascarons, au milieu desquels se jouent des enfants avec des cygnes formant fontaines. Les panneaux du bas, dans un encadrement pareil à celui du haut, figurent un décor presque identique. Les dessins de ces quatre panneaux sont du genre Berain, et peut-être du maître lui-même. Enfin, l'entrée de serrure et les boutons des tiroirs sont en bronze ciselé.

D'où provient cette armoire remarquable, qui fait aujourd'hui partie de la collection d'un homme de grand goût, M. Lieutaud, de Marseille? Les hypothèses ne sont pas très difficiles et ne prêtent guère à équivoque. En effet, l'armoire porte, au centre de l'architrave, un écusson surmonté d'une couronne royale et composé des armes du roi de Pologne, soit les deux aigles et les deux cavaliers lithuaniens en croix écartelées des armes des ducs de Lorraine, c'est-à-dire portant au centre la tête de taureau.

Ce blason ne laisse donc point de doute sur l'origine du meuble, qui a dû être fait pour Stanislas Leczinski, roi de Pologne et duc de Lorraine, ou pour sa fille Marie Leczinska. En tout cas, c'est un délicieux spécimen de l'ébénisterie française de la fin du style Louis XIV ou du commencement de l'époque Louis XV.

J. de L.

ALLEMAGNE

L'Art décoratif dans les Expositions des Beaux-Arts. — Les expositions de peinture et de sculpture qui ont eu lieu cette année à Berlin et à Munich, ont ouvert leurs portes à l'Art décoratif industriel. On voit que l'exemple donné en France au Salon du Champ-de-Mars n'a pas été perdu. A Munich, on a exposé quelques objets en pierres précieuses, en petit nombre il est vrai; à Berlin, la manufacture royale de porcelaine a exposé une série de statuettes et de groupes fort remarquables; certains fabricants ont envoyé des meubles. L'art industriel a donc pris place désormais à côté de la peinture et de la sculpture. C'est maintenant à notre manufacture nationale de Sèvres à suivre l'exemple de celle de Berlin.

L'Exposition de la Reliure a Leipsig. — A l'occasion du 35e anniversaire de la fondation de la Société des relieurs de Leipsig, une exposition spéciale de reliure a eu lieu dans cette ville, du 5 au 12 août de cette année, au Palais de Cristal.

L'exposition comprenait les six groupes suivants :

1° Machines utilisées pour la reliure et les industries qui s'y rattachent; 2° outils en bois ou en métal employés par les relieurs; 3° matières premières; 4° papiers et articles similaires; 5° travaux de reliure anciens et modernes; 6° littérature spéciale.

La collection de broderies de Carlsruhe. — L'école de broderie organisée depuis quelque temps déjà par la Société des femmes badoises possède une importante collection de broderies d'art qui proviennent en grande partie de dons faits à l'école par le grand-duc et la grande-duchesse. Cette collection est de la plus haute valeur, non seulement à cause du choix des pièces, mais parce que leur provenance est absolument authentique. Jusqu'ici cette collection n'était pas, faute d'espace, exposée aux regards du public. Grâce à une générosité de la grande duchesse, un local vient d'être aménagé, dans lequel les broderies seront disposées méthodiquement et pourront ainsi être examinées à loisir par les visiteurs. — *(Kunst Chronik.)*

L'art décoratif en France, en Allemagne et en Angleterre. — Dans aucun autre pays, dit le *Berliner Tageblatt,* on ne dépense autant qu'en Allemagne pour les écoles d'art décoratif, les musées, les collections artistiques, et, malgré tout cela, le résultat ne répond pas aux efforts. Quelles sont les causes de cet insuccès? Une comparaison entre l'art décoratif allemand et français facilitera la réponse. L'art décoratif allemand est toujours un peu sous la dépendance de l'étranger, tandis qu'au contraire en France on n'a pas besoin de ce secours. En Allemagne on s'inspire trop des vieux modèles parce que ce sont ceux que l'artiste peut se procurer le plus facilement; en France on cherche à être original. En d'autres termes : le progrès de l'art décoratif en France est entre les mains des artistes; en Allemagne, c'est sur l'ouvrier qu'il repose. On est en droit de se demander pourquoi, par exemple, les sculpteurs allemands ne font jamais d'objets usuels comme des lampes, des vases décoratifs, et pourquoi chacun d'eux ne veut-il produire que des œuvres colossales, des statues de l'empereur, des groupes allégoriques, etc. C'est parce que les expositions, par la manière dont elles

sont organisées, sont favorables au *grand art*, et que, d'autre part, l'acheteur pour les petites œuvres d'art fait défaut en Allemagne. On paye seulement le travail de *l'ouvrier d'art* et non celui de *l'artiste*. La Société nationale des Beaux-Arts qui organise chaque année le salon du Champ-de-Mars a eu l'intelligence de rompre avec les préjugés anciens et d'admettre à ses expositions aussi bien les objets d'art que les tableaux ou les sculptures. Une table, un vase, une lampe, non seulement peuvent être exposés, mais encore mériter à leur auteur une haute récompense artistique, qui consiste, à Paris, à devenir membre de la Société avec le titre de sociétaire. Jean Dampt, par exemple, est devenu cette année sociétaire pour un marteau de porte de style gothique en fer forgé dont il est l'auteur. On comprend que Dampt n'est pas un serrurier d'art, mais un sculpteur qui a envoyé plusieurs fois ses œuvres au Salon. Si un sculpteur allemand voulait faire une œuvre semblable, il ne saurait où l'exposer et ne trouverait pas à la vendre à sa juste valeur. En Allemagne aussi il faudra que tôt ou tard une évolution se fasse dans les idées que nous nous faisons du *grand art* et du *petit art* et le champ de notre activité artistique devra être agrandi afin que nous trouvions ainsi une meilleure utilisation de nos forces. C'est ainsi que notre art industriel qui, au point de vue technique, ne craint pas de rivaux, pourra, sous le rapport de l'esprit inventif, entrer en lutte avec l'étranger. Celui qui ferait triompher une semblable réforme en Allemagne rendrait à ce pays un service signalé.

M. Gabriel Moncey, dans le *Figaro*, a fait paraître dernièrement un article dans lequel il arrive à des conclusions tout à fait opposées; il prétend que l'art industriel français est en décadence. Pour lui, la seule manière de le régénérer, c'est d'imiter l'Angleterre où l'influence des préraphaélites augmente de plus en plus et se fait sentir non seulement dans l'art, mais dans la littérature et dans l'industrie. Le *Journal de la Société des Sculpteurs allemands* conseille à ses compatriotes de profiter des avis du critique français. L'art, dit-il, est jusqu'à un certain point cosmopolite, et les progrès faits par une nation doivent profiter aux autres. L'exemple de tous ceux qui en Angleterre se trouvent à la tête du mouvement artistique doit être médité par les industriels allemands. Le grand art lui-même ne peut progresser que si l'éducation artistique du public se fait non pas seulement dans les Musées ou les Expositions, mais encore à la maison.—*(Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbeverein.)*

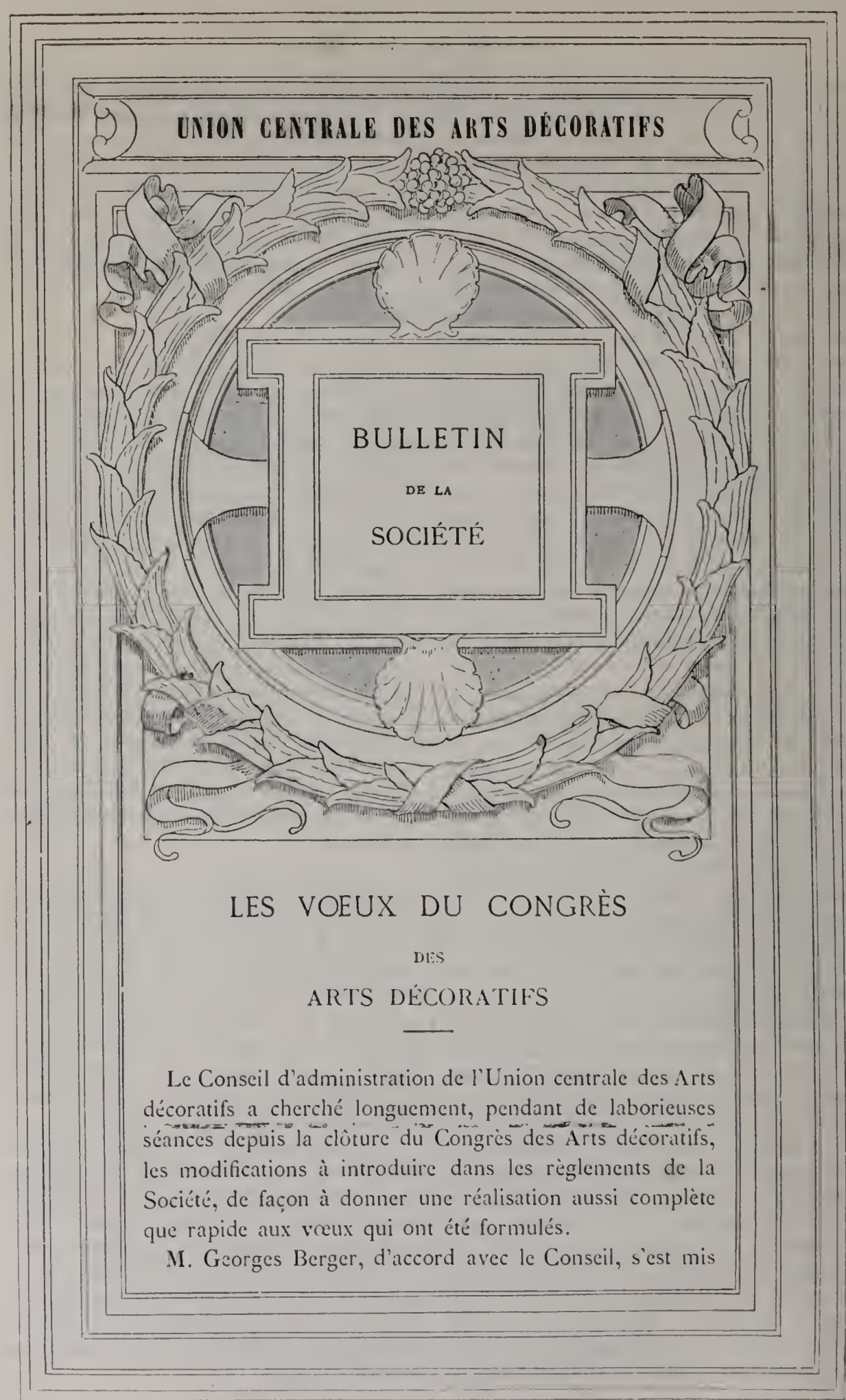
ÉTATS-UNIS

L'Art américain jugé par les Allemands. — Le Muséum royal des arts industriels de Berlin vient d'organiser une exposition des produits américains, et, à cette occasion, la *Deutsche Banzeitung* a publié une étude dans laquelle elle apprécie la situation de l'art industriel aux États-Unis. D'après le journal allemand, les objets exposés à Berlin manquent d'originalité, de couleur locale, ils ne sont pas américains. Ils ne sont américains qu'à la surface, mais au fond ce sont des objets français, allemands ou anglais. Il y a cependant une exception à faire en faveur de la cristallerie et des objets en métal. La Compagnie Tiffany, la Compagnie Bergmann Fixtriv, la compagnie Archer et Pancoast, de New-York, enfin la Société de cristallerie Wells, de Chicago, ont des expositions fort remarquables et qui possèdent un cachet absolument particulier.

Le journal allemand fait remarquer, qu'outre la nouveauté des matériaux employés et l'heureuse imitation des formes de la nature, les Américains semblent avoir une aptitude particulière pour donner une valeur artistique aux motifs de décoration les plus communs. Les objets qui en Allemagne sont laissés de côté, comme trop connus ou trop répandus, sont utilisés fort heureusement par les Américains, qui savent leur donner un charme tout nouveau.

En ce qui concerne le fer forgé, la *Deutsche Banzeitung* apprécie beaucoup les ascenseurs et surtout leurs grilles. Le métal est ordinairement employé en minces rubans enroulés en volutes et en spirales du plus heureux effet.

Les papiers peints et les meubles américains sont aussi représentés à l'exposition de Berlin, mais il n'y a guère que les fauteuils de théâtre qui aient reçu l'approbation du journal allemand.



LES VŒUX DU CONGRÈS

DES

ARTS DÉCORATIFS

Le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs a cherché longuement, pendant de laborieuses séances depuis la clôture du Congrès des Arts décoratifs, les modifications à introduire dans les règlements de la Société, de façon à donner une réalisation aussi complète que rapide aux vœux qui ont été formulés.

M. Georges Berger, d'accord avec le Conseil, s'est mis

en rapport avec les autorités gouvernementales en ce qui concerne spécialement les vœux se rapportant à l'enseignement du dessin, au service militaire, en ce qui concerne les ouvriers d'art, et enfin à la question, si longue à résoudre, du choix d'un local pour le Musée des Arts décoratifs.

Les vacances sont venues interrompre les délibérations du Conseil, qui ne pourront être reprises qu'à la fin du mois d'octobre.

Mais nous sommes autorisés à déclarer que son président ne perd pas de vue les questions qui s'imposent à son examen, et qui seront étudiées conformément aux promesses publiquement faites par lui. M. Georges Berger et ses collègues ont le désir très ferme qu'il soit tenu compte de la façon la plus pratique, la plus libérale et la plus prompte des vœux du Congrès.

L'Union centrale des Arts décoratifs aura pour titre désormais, l'*Union centrale des Arts décoratifs de France*. Elle sera digne de son nom.

LISTE DES ACQUISITIONS

FAITES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DU MOIS DE JANVIER AU MOIS DE JUILLET 1894, *suite*.

JANVIER A JUILLET 1894

Paravent japonais moderne, à quatre feuilles, brodé et peint à l'aquarelle.

Flacon tabatière en verre chinois de couleur rouge marbrée de deux tons et veiné de jaune imitant le réalgar, fermé par un bouchon en filigrane d'argent incrusté de perles, de corail et de turquoises.

Trois panneaux de carreaux de revêtement en faïence provenant des manufactures de MM. Utzschneider et Cᵉ, à Sarreguemines et à Digoin.

Quatre lambrequins en satin groseille broché, formant les pentes de la garniture de lit enregistrée sous les nᵒˢ 5,132 et 7,293. — Louis XIV.

Robe chinoise en tissu de soie bleu et or dit *Point des Gobelins*.

Groupe de quatre évêques officiant sur les marches de l'autel. (Fragment de la scène du Sacre de Charles VII). — Projet de verrière pour la cathédrale d'Orléans, exécuté dans les ateliers de M. Félix Gaudin, peintre-verrier, à Paris, d'après le carton de M. E. Grasset.

Jeune fille debout dans un Paysage. — Projet original d'une affiche, par E. Grasset.

La Nativité au Lys. — Projet original de couverture pour le numéro de Noël 1891 du Harper's Bazar. Composition de E. Grasset.

Pavots. — Modèle pour la broderie. Composition originale d'Eugène Grasset.

La cuisine des Anges. — Projet original d'une couverture pour le numéro de Noël 1893 du journal l'*Illustration*. Composition d'Eugène Grasset.

Engagée. — Buste de femme entouré de tiges d'hortensias fleuries — Vitrail exécuté par M. Félix Gaudin, peintre-verrier, à Paris, d'après le carton d'Eugène Grasset.

Modèles pour l'orfèvrerie : A. Dessus de boîte ovale. — B. Côté et dessus de boîte ovale. — Dessins à l'aquarelle. — Époque de Louis XVI.

Dix cadres contenant des peintures et des dessins d'ornementation et d'architecture. — Études de plantes, etc. Composition de P.-V. Galland.

Fragment de chasuble. — Tissu oriental. — XVIᵉ siècle.

Vase en porcelaine blanche craquelée. — (Chine).

Vase en verre vert marbré à décor de fils d'or superposés et jetés en écharpe autour de

la panse. — Verrerie américaine de la fabrique de M. Louis Tiffany, à New-York.

Vitrail polychrome décoré de tiges fleuries de moutarde. — Verrerie américaine de la fabrique de M. Louis Tiffany, à New-York.

Coupe en verre émaillé. — Verrerie espagnole. — xvie siècle.

Bol en porcelaine de Chine dite de la *Famille verte*.

Vase en porcelaine de Chine.

Bassin quadrangulaire à un angle rentrant en porcelaine émaillée sur biscuit (Chine). — Monture européenne en bronze doré du xviiie siècle.

Bol conique en porcelaine émaillée en blanc jaunâtre (Chine).

Bol et son plateau, à décor gravé, en porcelaine-émail de Perse.

Assiette en faïence de Marseille. — xviiie siècle.

Cadre en bois sculpté et doré. — Époque de Louis XIV.

Satin fond jaune décoré en blanc de bouquets de fleurs des champs, etc. — Époque de Louis XVI.

Console en bois sculpté. Dessus en marbre. — Époque de Louis XV.

Deux dessins sur une même feuille. Modèles pour l'orfèvrerie : 1° seau à rafraîchir; 2° vase à anses de forme Médicis. — Dessins à la plume lavé d'encre de Chine. — France, xviiie siècle.

Vase côtelé à deux anses latérales dressées en poignée. — Porcelaine tendre de Chantilly. — xviiie siècle.

Grand plat à décor bleu. — Porcelaine de Chine (fabriquée pour la Perse).

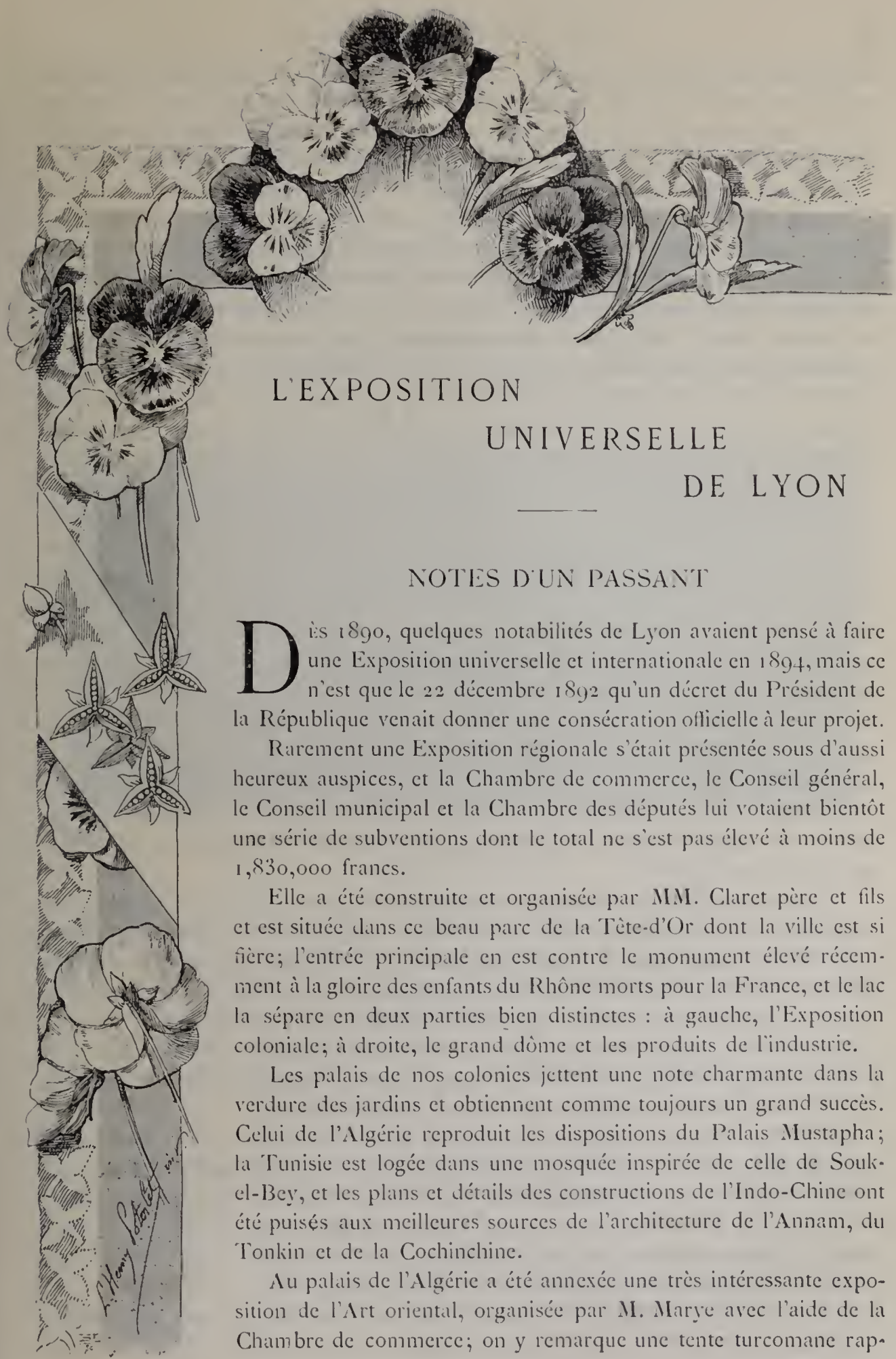
Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

TAPIS D'ORIENT

TAPIS DE PRIÈRE DE LA PERSE

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)



L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LYON

NOTES D'UN PASSANT

Dès 1890, quelques notabilités de Lyon avaient pensé à faire une Exposition universelle et internationale en 1894, mais ce n'est que le 22 décembre 1892 qu'un décret du Président de la République venait donner une consécration officielle à leur projet.

Rarement une Exposition régionale s'était présentée sous d'aussi heureux auspices, et la Chambre de commerce, le Conseil général, le Conseil municipal et la Chambre des députés lui votaient bientôt une série de subventions dont le total ne s'est pas élevé à moins de 1,830,000 francs.

Elle a été construite et organisée par MM. Claret père et fils et est située dans ce beau parc de la Tête-d'Or dont la ville est si fière; l'entrée principale en est contre le monument élevé récemment à la gloire des enfants du Rhône morts pour la France, et le lac la sépare en deux parties bien distinctes : à gauche, l'Exposition coloniale; à droite, le grand dôme et les produits de l'industrie.

Les palais de nos colonies jettent une note charmante dans la verdure des jardins et obtiennent comme toujours un grand succès. Celui de l'Algérie reproduit les dispositions du Palais Mustapha; la Tunisie est logée dans une mosquée inspirée de celle de Souk-el-Bey, et les plans et détails des constructions de l'Indo-Chine ont été puisés aux meilleures sources de l'architecture de l'Annam, du Tonkin et de la Cochinchine.

Au palais de l'Algérie a été annexée une très intéressante exposition de l'Art oriental, organisée par M. Marye avec l'aide de la Chambre de commerce; on y remarque une tente turcomane rap-

portée par M. Masson, de précieuses enluminures du Coran, des armures, des inscriptions et des bijoux. M. Charles Lemire a envoyé tous les objets qu'il a réunis sur le culte boudhique et les arts indo-chinois, M. Ulysse Pila une très remarquable série de paravents, et de nombreux amateurs, tels que MM. Aynard, Bonvalot, etc., se sont séparés de leurs collections en faveur de ce véritable petit musée.

Nous ne voulons pas quitter ce côté du lac sans mentionner non seulement les nombreuses attractions, telles que : les panoramas de la bataille de Nuits et du couronnement du Czar, par Poilpot; celui du combat de Dogba, au Dahomey, par Castellani; les villages sénégalais, dahoméens, annamites, mais aussi l'exposition du ministère des colonies et le pavillon des Colonies africaines, dont on ne saurait trop signaler le classement parfait des documents et des produits, véritable école pour nos commerçants.

Si, revenant vers l'entrée principale, nous prenons les allées à droite du lac, nous arrivons à la grande porte de la coupole après avoir laissé sur les côtés les pavillons de Paris et de Lyon et le palais des Arts religieux.

Quelque remarquable que soit, au point de vue de la métallurgie et des difficultés techniques, la vaste construction qui contient les produits des diverses industries, le visiteur n'en ressent qu'à l'intérieur les imposantes proportions, qu'accentue le soir un éclairage électrique ingénieusement combiné. La forme polygonale adoptée rappelle celle de l'Exposition de 1867, elle permet le classement rationnel et méthodique des produits exposés; mais nous devons à la vérité de constater que la raison et la méthode n'ont pas toujours présidé au placement des exposants, et que les jurys ont souvent eu grand'peine à trouver leurs justiciables.

« Noblesse oblige, » dit la Sagesse des Nations; la ville de Lyon n'y a pas failli, et ses richesses s'étalent sous la coupole dès le vestibule d'honneur. Sur les côtés, la monographie de la soie en action montre au public les multiples opérations qu'elle subit, depuis le cocon jusqu'au tissu achevé; au milieu s'ouvre le palais des Soieries, dont la vue vaudrait seule le voyage et dont les merveilles surpassent encore ce que nous avions vu en 1889.

Le cadre est digne du contenu : les trois salons dont se compose le pavillon sont uniformément recouverts de tapis en peluche orangée dont la teinte s'harmonise admirablement avec celle des étoffes exposées, et la douce lumière qui tombe du plafond formé d'un vélum écru, imprimé de guirlandes ton sur ton, fait encore ressortir le luxe des étoffes réunies par les organisateurs, MM. Piotet et Bachelard.

Tout serait à signaler dans cet admirable ensemble de la Collectivité des Soieries et des Dentelles lyonnaises, dont toutes les parties ont été disposées, sans souci du nom des fabricants, dans un artistique désordre qui n'est qu'apparent.

La ville de Lyon s'est dignement souvenue qu'elle devait à la soierie quatre siècles de prospérité, et s'il m'était permis d'exprimer un vœu, ce serait celui de voir demeurer réunis en un vivant musée ces damas lamés d'argent, ces lampas brochés, ces velours ciselés sur satin alliant un harmonieux coloris au pur dessin des plumes, du chrysanthème ou de la rose. Mais je m'arrête, il faudrait citer chaque vitrine, sans oublier le salon réservé aux dentelles et aux broderies de Tarare.

A la sortie du pavillon, il est tout naturel de rencontrer de très intéressantes soieries japonaises, telles qu'une tenture semée de glycines et un véritable tableau

brodée qui représente un paysage de l'empire du Mikado, mais dont les couleurs nous semblent un peu heurtées, certains arbustes paraissant éclairés par le plein soleil, alors que le ciel est sombre et chargé de nuages.

Nous sommes arrivés au centre de la coupole, d'où s'élève une haute colonne rostrale émergeant des fleurs et des jets d'eaux.

Tout autour sont les maisons Blot, Christofle, Zuloaga, Fornet, Muller; les manufactures de Saint-Gobain, de Choisy-le-Roi, etc.

MM. Blot et Cᵉ sont malheureusement les seuls représentants de la bijouterie et de la joaillerie lyonnaises. Cette abstention est d'autant plus regrettable que nous avons pu juger de leur importance par les produits de cette ancienne maison, dont nous citons avec plaisir : un bouquet de fleurs des champs, composé d'une marguerite en brillants, d'un bleuet en saphirs et d'un coquelicot en rubis; une libellule en émail

L'*Aurore*, bas-relief en grès émaillé, exécuté par M. E. Muller (d'Ivry).
(Exposition de Lyon.)

translucide et en brillants; des branches d'orchidées, d'églantines, de chêne; des aigrettes, des diadèmes, quelques bracelets, bonbonnières et flacons Louis XV en or repoussé et ciselé. M. Blot nous montre aussi de charmantes reconstitutions de bijoux des XVIᵉ et XVIIIᵉ siècles qu'il paraît particulièrement affectionner. Son pendant de col Henri II, représentant un paon faisant la roue, et ses joyaux style Louis XVI sont d'autant plus intéressants qu'il nous a dit que tout sortait de ses ateliers ou de ceux de la région.

Que dire de la maison Christofle qui n'ait été maintes fois répété? Le public se presse toujours devant ses envois : l'*Amphitrite*, de Mercié, que nous avons admirée en 1878 et en 1889; un joli légumier Louis XV, le grand vase japonais, le service pomme, le service courge, des gobelets, et un ravissant service Louis XVI dont la cafetière est remarquablement ciselée. Notre pays doit beaucoup à MM. Christofle et Bouilhet, et l'on ne sait ce qui doit être plus loué de la science de l'ingénieur ou du talent de l'artiste dans leurs créations si multiples et dans les procédés si divers de leur fabrication.

Les damasquines du ferronnier espagnol M. Zuloaga ont toujours la même finesse, et leurs lignes ont gardé le charme de l'art hispano-arabe, tels ces porte-cigarettes, ces pommes de canne, ces deux brûle-parfums et ce coffret si bien compris; mais nous avons moins aimé quelques essais de ciselure repoussée en argent et un socle lourd et massif adapté à un pur vase mauresque. Comme M. Zuloaga en Espagne, de ce côté des Pyrénées M. Fornet, de Bourg-en-Bresse, a su se faire une renommée toute personnelle. Ses bijoux en filigrane et émail translucide obtiennent partout le même succès. Il en fait des bracelets, des broches, des bagues, des épingles; il y marie le diamant et les pierres précieuses; il en crée de charmants bibelots. Voyez plutôt son encrier de vermeil et ses deux chandeliers minuscules, ses cadres pour portraits et son petit bénitier gothique. M. Fornet est un modeste et un travailleur; on le

Entrée de serrure en bois divers incrustés et sculptés, pour un meuble de chambre à coucher.
Composition de M. H. Fourdinois; exécution de la Maison Schmitt.
(Exposition universelle de Lyon.)

retrouve dans toutes les Expositions, en Europe et au delà des mers, et bien peu d'industriels auraient consenti à s'imposer les sacrifices qu'il a faits, la peine qu'il a prise pour rénover ce bijou bressan dont il a l'amour.

C'est à côté de M. Fornet que se trouve l'importante exposition des grès émaillés d'Émile Muller. Sur une face est la reproduction de la frise des archers du Louvre, sur l'autre sont ces moulages si curieux où se retrouvent toutes les patines et tous les styles : des bancs grecs et les lions de Barye, les bustes de Donatello et la nymphe de Jean Goujon.

Un peu partout et au hasard de notre visite : les manches d'ivoire que fait peindre et incruster au Japon Lépine, le coutelier lyonnais; de très curieux fragments de la décoration extérieure de l'église de Briare, exécutés par la manufacture de Briare d'après les cartons de ce grand artiste qui a nom Grasset; une aiguière, le coffret en fer et argent des *Sept Péchés capitaux,* composé et exécuté par Diomède, ce maître de la ciselure, collaborateur fidèle de nos grands orfèvres. Cette pièce d'un grand effet décoratif et que nous avons admirée chez Odiot, en 1889, est perdue et ignorée dans les vitrines du pavillon des Soieries; pourquoi n'est-elle pas à côté des œuvres de Marioton, au milieu du Salon parisien ?

C'est en effet sous ce nom qu'un certain nombre de maisons de la capitale ont formé une collectivité, logée dans un vaste emplacement, à gauche de la grande entrée. L'idée première en remonte à M. Georges Berger, et l'organisation en est due à MM. Lemoine et Quignon. Les tapisseries qui décorent les murs sont signées de Braquenié, les bronzes sont de Denière et le piano, en vernis Martin est de Pleyel-Wolff. Les vitrines de Schmit contiennent les éventails de Lemariey et de Buissot, les armes précieuses de Fauré-Lepage et de Gastinne-Renette, les fines porcelaines et les cristalleries d'Alfred Hache et de James Vidie, les joyaux de Durand-Leriche, de Richstaedt et de Gustave-Roger Sandoz, les maroquineries d'Amson; les buffets, les consoles et les crédences supportent l'orfèvrerie de Boin-Taburet, de P. Canaux

Le *Rhône* et la *Saône*, composition de E. Grasset.
Exécuté en mosaïque de porcelaine par M. J.-Bapterosses.
(Exposition universelle de Lyon.)

et des Marret frères. L'utile n'a pas été oublié avec les broderies d'appartement d'Henry, les jumelles de Lacombe, les coffres-forts décorés de Fichet (Charlier et Guénot).

Cet ensemble est moins une exhibition qu'un véritable salon dont tous les meubles ont une valeur artistique. M. Schmit l'a admirablement décoré, et tous ses envois : le bureau en bois si finement sculpté qu'il semble avoir été caressé par la main du ciseleur, l'écran Louis XVI blanc et or, le grand buffet Louis XIV dessiné par Fourdinois, etc., sont dignes de leur contenu ou de leur garniture. Denière a fourni le lustre central de style Régence, en bronze doré et cristal de roche, et sa pendule Louis XIV surmontée du *Temps* est très admirée; Boin-Taburet expose un grand surtout de table Régence : la pièce principale se compose d'un large plateau de glace entouré de balustres et garni aux quatre angles par quatre bassins dans lesquels se jouent des enfants sculptés par Steiner. Au milieu de la glace se dresse une double vasque formée de deux coquilles soutenues par une naïade, un triton et deux dauphins, et surmontée d'un enfant qui tient un cygne dans ses bras. M. Boin est un maître orfèvre, et nous ne saurions trop louer

l'architecture et l'harmonie des lignes de ce surtout que complètent des compotiers, des dessous d'assiettes, des seaux à glace et de fort beaux candélabres aux neuf branches soutenues par un faune ou une faunesse.

Nous avons remarqué dans les vitrines de Canaux, le successeur de Mégemont, un légumier Louis XIV fort bien traité, un charmant coffre à bijoux, des cartels, des aiguières, et dans celle de MM. Marret frères, un service à thé japonais en argent repoussé. Tout près sont les trois envois du statuaire-ciseleur Claudius Marioton : une *Byzance,* statuette d'argent et d'or mêlés d'émail, de marbre, d'ivoire et de pierres précieuses; le *Satyre,* bas-relief d'acier repoussé dans un cadre de lapis-lazzuli et de porphyre, et un dyptique, l'*Offensive* et la *Défensive,* en argent polychrome et ors de couleurs sur marbres et aciers incrustés.

La maison Gustave Sandoz montre, au milieu de nombreuses pièces de joaillerie, de bijouterie et d'horlogerie, un coffret ciselé par Hubert et un thermomètre de vermeil avec émail, d'Alfred Meyer; Richstaedt a envoyé ses dentelles de diamants si admirées en 1889, réminiscence de celles qui valurent le Grand Prix à Massin en 1878. Et si les exposants du Salon parisien, pour éviter de froisser certaines susceptibilités, n'avaient pas cru devoir se mettre hors concours, M. Durand-Leriche eût certainement obtenu une des plus hautes récompenses pour sa joaillerie : tous ses bijoux sont fort bien traités, et la grande branche formée de deux orchidées *Odontoglosson Alexandrae,* est très remarquable comme exécution.

En arrière de la coupole sont le palais des Beaux-Arts, les pavillons des Houilles, des Forêts, du Génie civil, de l'Économie sociale et des Expositions ouvrières.

Dans le palais des Beaux-Arts nous avons retrouvé de nombreuses toiles et sculptures déjà vues aux Salons de Paris, notamment le *Charles le Téméraire,* de Roybet. Quant à l'exposition ouvrière, la seule œuvre qui nous ait paru vraiment digne d'être mentionnée, est la porte monumentale du Syndicat des ébénistes, dont l'architecture est aussi bien comprise que l'exécution. Nous n'en dirons malheureusement pas autant des autres Syndicats, et il est vraiment regrettable de voir d'excellents ouvriers orfèvres, ciseleurs, tapissiers ou autres, s'acharner sur un ouvrage mal conçu dès l'origine. C'est ainsi que nous avons pu voir un panneau entièrement composé et exécuté par un des anciens et meilleurs ouvriers d'un exposant lyonnais, et que nous n'aurions jamais eu l'idée de l'attribuer au même artisan qui avait ciselé une délicieuse statuette que nous avions admirée dans la vitrine du patron. Tant il est vrai que la main qui exécute n'est rien sans la pensée qui conçoit.

Tels sont les divers objets qui nous ont frappé dans une rapide visite. Mais nous avons gardé pour la fin le palais des Arts religieux, afin de nous étendre un peu plus longuement sur l'orfèvre Armand Calliat.

C'est en effet dans le palais des Arts religieux que sont ses œuvres, non loin du vitrail représentant la *Vierge,* dans lequel Jac. Galland s'est joué de toute la gamme des verts, et du vitrail de *Saint Georges,* peint par Bégule et publié dans la *Revue des Arts décoratifs* en 1889. De chaque côté de son exposition sont Guilbert Martin et ses merveilleuses mosaïques et le graveur en médailles Penin-Poncet, de Lyon, importante maison dont les anciens travaux sont quelque peu démodés, mais qui se rattrape sur ses dernières créations, une *Jeanne d'Arc,* un *Saint Georges,* un *Saint*

Thomas d'Aquin et une intéressante médaille des hospitaliers-veilleurs portant sur la face le Bon Samaritain et au revers la lapidation de saint Étienne. Parmi les meilleures pièces des vitrines d'Armand Calliat, nous mentionnerons simplement celles que nous avons déjà vues à Paris en 1889, comme les ostensoirs de Lourdes et de Saint-François-de-Sales, à Lyon; la chapelle de Mgr de Terris et celle qui a été offerte à Mgr Gouthe-Soulard, archevêque d'Aix. Mais nous ne pouvons résister au plaisir de décrire quelques nouveautés postérieures à l'Exposition de 1889.

La crosse offerte à S. E. le cardinal Foulon est tout un poème. Son nœud figure le diocèse de Lyon et ses œuvres pies; huit écussons y sont suspendus : quatre sont aux armes du chapitre métropolitain, du Lyonnais, du Beaujolais et du Forez, et les quatre autres blasons, de myosotis au naturel sur champ d'argent, représentent les œuvres et disent leur respectueuse affection pour Mgr Foulon. Ce nœud est le support d'un édicule à quatre niches où sont debout et priant les saints chers à l'Église de

Les Armes de la ville de Lyon.
Panneau en mosaïque d'émail, exécuté par M. Guilbert Martin. (Exposition universelle de Lyon.)

Lyon : saint Jean l'Évangéliste, saint Pothin, saint Irénée et saint Jean-Baptiste. Le Christ est assis sur son trône au centre de la volute formée par un dragon ailé; saint Joseph, patron du cardinal, est à gauche, tenant à la main un lys comme un sceptre, et la Vierge Immaculée est à sa droite, ayant près d'elle un lion et la basilique de Fourvières, élevée à sa gloire par la reconnaissance des Lyonnais. Prosternés, ils le supplient de répandre ses grâces sur le successeur des premiers apôtres des Gaules et de le défendre contre le mal triomphant. Sa main se lève pour bénir, et déjà Satan expire sous la morsure formidable d'un lion. La hampe a reçu les armes de Cardinal entourées de touffes d'olivier, image de la pacification des œuvres.

La croix processionnelle qui accompagne cette crosse est destinée à s'imposer de loin aux foules par ses lignes puissantes et par l'éclat de ses émaux et de ses ors. La tête du Christ est remarquable de beauté et d'expression, et des chérubins, messagers du Père, groupés aux trois branches supérieures, se penchent vers le divin crucifié et l'assistent. Là, le Christ est Roi, Roi et triomphant : une couronne ceint son front et, sur le linge d'or vert émaillé de rouge qui l'enveloppe, on lit ces mots : *Christus Rex, Christus vincit.* Au-dessous, sur un nœud largement conçu, se détachent les quatre évangélistes qui vont répandre la divine parole et faire fructifier le sang versé.

N'est-elle pas aussi l'œuvre d'un poète, cette chapelle tout émaillée dont le calice vient d'être acheté par l'Union centrale pour le Musée des Arts décoratifs, et qui se compose, en outre, de sa patène, d'un plateau avec les deux burettes, d'une clochette et d'un ciboire? Nous y retrouvons l'unité et la légèreté de composition, l'harmonie des profils qui distinguent les œuvres de l'orfèvre, et le tout est exécuté dans un parti d'émail qui a été rarement essayé de notre temps.

Panneau et mosaïque.
Composition de E. Grasset, exécutée par MM. Bapterosses.
(Exposition universelle de Lyon.)

Les fonds du calice, ornés de motifs variés richement émaillés, font ressortir les diverses scènes de la Passion qui s'y déroulent, gravées à traits niellés, tandis que la Résurrection décore la patène. Les burettes représentent les noces de Cana: sur l'une, des serviteurs apportent des vases pleins d'une eau qui, sur l'autre, se change en vin sous la bénédiction du Christ.

Les douze apôtres, entourés de rinceaux, sont figurés sur le plateau, et des anges musiciens décorent la sonnette. La Cène sur le pied du ciboire, et le jardin des Oliviers sur sa coupe complètent cet ensemble unique, dont toutes les parties se tiennent et se servent réciproquement.

Comme je l'ai dit plus haut, c'est le calice qui a été choisi par l'Union centrale; il est plus apparent, mais ne vaut pas mieux que les autres pièces de cette chapelle, qu'il est grand dommage de séparer et que nous voudrions voir entrer entière au Musée des Arts décoratifs. Les burettes, tout au moins, ne pourraient-elles accompagner le calice?

Une douce tonalité bleue domine dans la décoration de ces pièces, piquée de feuillages où les mauves se dégradent du sombre au clair dans la nacre de l'émail, produisant un effet où se retrouvent les traces de cette originalité qu'a toujours cherchée Armand Calliat. Car s'il a eu pour maître et collaborateur Pierre Bossan, l'architecte de Notre-Dame-de-Fourvières, l'orfèvre lyonnais est bien l'unique inspirateur de ses créations. Comme l'a si bien dit dans son rapport de 1889 M. Falize, son confrère ès arts et ès lettres de Paris : « Il est jaloux de son œuvre, il en veut être le maître; orfèvre, oui, mais orfèvre inspiré qui conte et écrit sa pensée dans le métal, la grave et l'émaille. » Toutes les pièces d'orfèvrerie religieuse qui sortent de ses ateliers sont conçues de cette même manière très personnelle qui le distingue et dans cette unité d'esthétique qui en fera toujours dans l'avenir reconnaître l'origine.

Comme il l'a écrit lui-même : « L'interprétation des dessins, bonne ou mauvaise, et l'harmonie cherchée des émaux, des pierreries et des ors lui appartiennent aussi bien pour les compositions de ses collaborateurs que pour ses œuvres les plus personnelles.» Il revendique hautement cette responsabilité et affirme, avec trop de modestie, que son meilleur titre est d'avoir associé l'inspiration des artistes qui l'ont secondé au talent des ouvriers, ses compagnons de l'atelier.

Imp. Phot. Aron frères, Paris

DESSUS DE COFFRETS EXÉCUTÉS POUR LA SOCIÉTÉ DE L'ALLIANCE CATHOLIQUE

EN ARGENT REPOUSSÉ, CISELÉ, ORNÉ DE FILIGRANES ET D'ÉMAUX

PAR MM. ARMAND-CALLIAT

Si l'art religieux est resté trop longtemps confiné dans la copie servile, Armand Calliat lui a tracé sa voie; son style dérive du passé, mais il est bien nouveau et déjà fait école. Armand Calliat n'a demandé à l'archéologie que le diapason et le rythme, fuyant la vaine imitation, et ses études lui ont rappelé qu'il fut un temps où les distinctions subtiles n'existaient pas, un temps où l'orfèvre exerçait un art et non un métier, maniant indifféremment, comme Benvenuto, le ciselet, l'ébauchoir ou le pinceau.

Déjà il fait école, avons-nous dit, et nous avons pu voir dans une vitrine lyonnaise toute proche de la sienne des calices et des ostensoirs rappelant son interprétation des poèmes chrétiens, mais sans la souplesse des colorations qui font parler l'or et l'argent. Aussi bien, n'a-t-il pas communiqué l'amour de son art à son fils et associé, lui donnant le secret des couleurs simples mais puissantes de ses émaux, de l'harmonie de ses patines, de son symbolisme délicat et de son architecture à la fois gracieuse et hardie?

D'ailleurs, le père et le fils viennent de se lancer dans une nouvelle voie, et nous avons pu voir à Lyon leurs premières œuvres, peut-être, d'orfèvrerie profane.

Ce sont d'abord deux petites plaquettes représentant le Génie de la chirurgie et le Génie de la chimie médicale; mais la principale est un surtout de table en argent intitulé la *Curiosité* ou l'*Amour du bibelot*. Au centre d'une grande vasque à huit lobes, sur un socle qui l'élève au-dessus des fleurs, se dresse la *Curiosité;* c'est une femme qui, dans un mouvement légèrement hanché, l'index de la main droite placé sur ses lèvres, tient dans sa main gauche une statuette de Tanagra, qu'elle regarde avec attention. Tout autour, assis à même sur la vasque, quatre génies, enfants de douze à treize ans d'une gracilité voulue, représentent ceux qui travaillent pour le plus grand plaisir des curieux : le ciseleur, le peintre, le sculpteur, le céramiste. Sur la face, surmontées d'une tête de Mercure, les armes de l'heureux possesseur de l'objet, un Lyonnais bien connu des Parisiens pour son goût et sa haute compréhension des choses de l'art; sur le revers, les armes de sa femme surmontées d'une tête de la Science.

Le plus grand éloge que nous puissions faire de ce surtout est de le trouver digne d'Armand Calliat et de son œuvre. Le métal en est d'un blanc doux et reposé, et l'ordonnance générale fait encore ressortir le sens artistique du novateur audacieux qui n'a pas craint de tenter ce genre si neuf pour lui. Dirai-je l'expression des figures, la distinction des poses et la douceur moelleuse des chairs? Tous les détails en sont égaux à eux-mêmes et traités avec cette honnêteté professionnelle et cet ordre dans le goût qui n'enrichiront peut-être pas la dynastie des Armand Calliat, mais en lègueront le nom pur et sans tache à nos arrière-petits-neveux.

Nous arrêter encore au parc de la Tête-d'Or serait déflorer tout le bien que nous avons dit de l'orfèvre lyonnais. Nous avons omis bien des choses dans ces notes prises rapidement et au hasard de quelques promenades, et nous en demandons humblement pardon au trop indulgent lecteur.

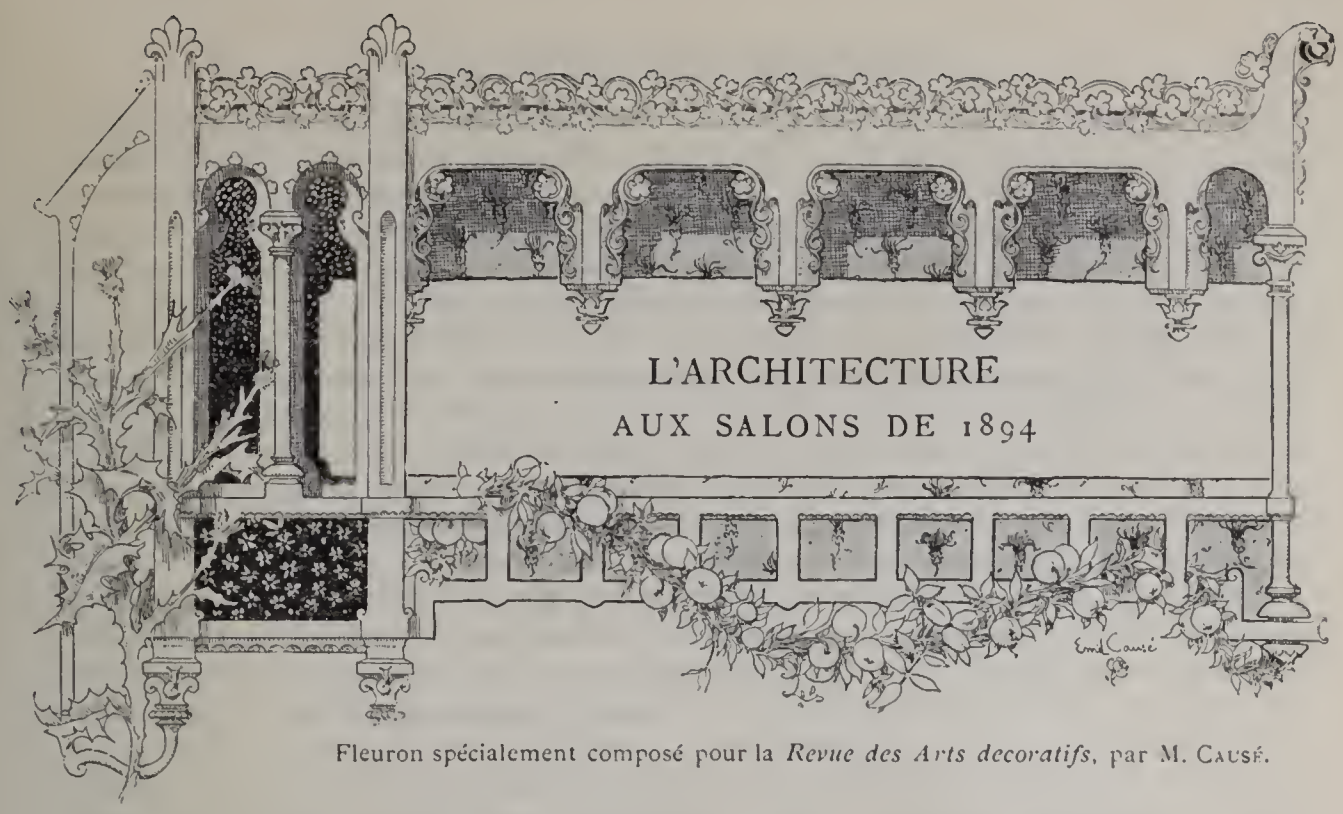
La ville de Lyon a-t-elle atteint son but? Il est permis de le supposer en voyant l'influence exercée par l'Exposition sur toute la région et le nombre de ses visiteurs. Bien des détails sont certainement critiquables, l'installation des exposants surtout

laisse quelque peu à désirer, mais il faut, croyons-nous, l'attribuer au trop grand nombre des retardataires qui ne se sont décidés qu'au dernier moment.

En tout cas, nous ne pouvons que féliciter la Municipalité et la Chambre de commerce de Lyon de leurs louables efforts et des résultats obtenus par cet acte de décentralisation, essai que nous n'approuverons jamais trop dans notre pays.

GUSTAVE-ROGER SANDOZ.

Le Char de l'Amour conduit par des Bacchantes.
Modèle de CARRIER-BELLEUSE fils; exécution en faïence polychrôme, par MM. BOULENGER et Cie, de Choisy-le-Roi.
(Exposition universelle de Lyon.)



Fleuron spécialement composé pour la *Revue des Arts decoratifs*, par M. Causé.

(2e article.)

L'ARCHITECTURE privée, à quelques conditions qu'elle réponde, devrait rendre témoignage de nos pensées et de nos besoins; elle nous intéresserait par ce côté, parce qu'elle serait l'expression de son rapport avec l'homme en s'appropriant naïvement aux mœurs et aux usages. Il n'est pas d'architecte aujourd'hui qui ne recherche dans l'invention de ses ouvrages la raison de ce qu'il dispose, et qui ne veuille l'accuser franchement, s'il a la liberté voulue pour le faire — soit qu'il s'agisse d'une demeure somptueuse ou d'une simple maison. — Mais trop souvent l'autorité directrice, le client en un mot, se préoccupe bien plus du rendement de son immeuble, en raison du capital engagé, que de satisfaire aux règles de bienséance architecturale, et alors on incline vers le luxe apparent, l'éclat désordonné, qui émoussent le goût et flattent la vanité par les choses les plus étranges et les plus inattendues.

Une habitation modeste et mesurée comme étendue offre quelquefois plus d'intérêt artistique qu'une opulente demeure, surtout quand le pittoresque ajoute au charme qui se dégage de l'expression vraie du sentiment et du style. M. Lethorel nous en donne un exemple dans sa maison de campagne à Garches (Seine-et-Oise), bien étudiée sous le rapport du confortable et pleine d'agrément pour les yeux. M. Guillaume, dans son cottage au bord de la mer; M. Dutarque, dans son château des Roches, qu'il a fait élever à Trouville; M. Delmas, dans sa petite propriété, à Charmontel (Seine-et-Oise), intéressent également par le soin et le bon goût qu'ils ont apportés dans ces ouvrages.

D'une autre importance est le projet de château pour M. de B..., à Montbazon (Indre-et-Loire), par M. Jean Valette. Sans doute l'intention du propriétaire a guidé l'architecte dans son programme.

La distribution est bienséante, quoique touffue. Les façades dans le goût de la Renaissance et les combles dominants sont très recherchés pour l'effet pittoresque des dehors, mais sans dissimulation : ce qui atteste, d'ailleurs, le mérite de l'artiste qui en est l'auteur.

M. Louis Parent a très finement modernisé dans l'hôtel quai de Billy, à Paris, les

élégances du style Louis XV. M. Léon Feret s'est inspiré de l'art de cette même époque dans la charmante décoration de la salle de bal de l'hôtel de M. le prince Orloff, à Paris.

Le dôme de Clignancourt, par M. Auguste Rives, est disposé comme motif culminant couronnant un ensemble de constructions industrielles importantes, dont l'ordonnance compliquée de détails décoratifs est combinée pour dégager de leur ensemble un peu confus le comble courbe à quatre faces qui le surmonte.

Nous reconnaissons dans cette architecture une recherche d'apparence dont l'aspect témoigne, et qui répond sans doute aux intentions du client de l'architecte de ce projet.

Le café restaurant aux environs de Paris, par M. Rousseau, le rendez-vous de chasse à Fleury (Loiret), sont en tous points agréables comme physionomie. La claire distribution des plans de ces projets s'allie bien à ce qu'indiquent en dehors les façades. On peut appliquer la même observation élogieuse à la maison de campagne rendez-vous de chasse de M. Frédéric Bertrand.

M. Cargill a peut-être outrepassé le but du programme d'une écurie d'entraînement, au moins quant au caractère monumental de l'architecture des dépendances de cet établissement. On voit qu'il s'agit d'un projet d'étude de l'École des Beaux-Arts, qui atteste, au delà de ce qui était strictement utile, le savoir théorique et pratique de son auteur.

Les monuments commémoratifs, glorieux ou honorifiques, qu'ils soient un témoignage pour les générations futures ou qu'ils invoquent le passé pour le faire revivre dans la pierre ou le marbre, incarnent le souvenir des gloires ou des exploits qui ont rejailli sur la Patrie. C'est le sublime de l'architecture. Pour s'élever jusqu'à ce degré de haute et superbe esthétique, il faut que l'idée du sujet puisse inspirer une telle œuvre. Si l'artiste, dans un élan d'imagination, dépasse la mesure, il peut subjuguer et tromper par l'artifice de son ouvrage, mais il provoque en même temps le trouble dans l'âme de ceux qui ont le juste sentiment de l'art.

Le monument commémoratif de l'annexion de Nice à la France, composé par M. Brun, est conçu dans une ordonnance qui associe l'idée patriotique à une disposition utilitaire qui semble en être l'objet principal. Autour d'une colonne centrale surmontée du coq gaulois sont aménagées des vasques formant le soubassement de cet édicule, dans lesquelles se mêlent et se confondent les eaux s'écoulant de deux orifices, sous l'œil vigilant de lions accroupis.

M. Despradelle a projeté d'élever un monument à Jeanne d'Arc sous la forme d'une sorte d'apothéose plastique de la sublime héroïne. Disposé en amphithéâtre, il s'étend, sur la pente douce d'un coteau, en étages et en rampes d'accès le long desquels sont disposées les statues équestres des compagnons d'armes de la pucelle, lui formant un superbe cortège jusqu'au point culminant où elle s'élève sur un édicule triomphal.

Cette disposition architecturale, d'aspect un peu théâtral, est certainement celle qui est la plus séduisante en dessin, sous la forme géométrale; mais combien la réalisation d'un tel projet ménagerait de déconvenues!

Pour l'embrasser dans son ensemble, en raison de sa vaste étendue, il faudrait s'en éloigner à une telle distance que les divers motifs qui le composent seraient à peine perceptibles dans leurs silhouettes. Le parti de ce projet s'accuse surtout par le mouvement des lignes successives des rampes et des paliers s'étageant en des plans divers en profondeur. Suivant le point de vue où serait le spectateur, l'aspect serait changeant, les lignes des rampes, en s'amassant, produiraient la confusion et dénatureraient l'effet que donne le dessin géométral, à moins qu'il fût matériellement possible de réaliser ce projet en créant de toute pièce le monument et la place qui lui conviendrait. Néanmoins il faut reconnaître que l'idée de M. Despradelle est grande, noble, et qu'il a su la rendre avec talent.

Les relevés, les dessins et les compositions de peintures décoratives sont assez nombreux dans les galeries d'architecture.

Nous remarquons : de M. Camille Bernard, la *Madone* et l'*Enfant Jésus*, d'après Andrea della Robbia ; de M. Élie Berteau, une jolie composition décorative ; de M. Fournereau, des dessins intéressants de sa mission au Siam ; de M. Louis Ypermann, des peintures de Notre-Dame et du couvent des Dominicains, à Dijon (Côte-d'Or), et de M. Constantin, le projet de plafond pour le théâtre de Rochefort.

Nous mentionnerons également les peintures décoratives de l'Hôtel de Ville d'Amboise, par M. Emmanuel Cavaillé-Coll, dont le talent est très apprécié par tous ceux qui savent reconnaître la consciencieuse exécution jointe au goût et au savoir artistique et archéologique.

M. Marc Honoré et M. Charles Landry ont relevé et dessiné les *graffiti* du pavement de la cathédrale de Sienne (Italie). Le premier de ces artistes a reproduit une *Ève* d'après Beccafumi, ce grand maître dont les œuvres magistrales rivalisent avec celles des écoles romaine et florentine. M. Landry a dessiné et restauré un panneau de ce même pavement.

La fresque du XVIe siècle de la Pommeray-sur-Sèvre (Vendée), relevée par M. Joseph Libaudière, représentant les *Sept Péchés capitaux*, est un intéressant spécimen de la liberté d'interprétation d'un tel sujet. Deux fresques peintes sur des cheminées du XVIIe siècle, complètent l'envoi au Salon de cet artiste.

M. Hista se distingue parmi ses collègues par de très jolis panneaux décoratifs d'une grande finesse de composition et de style.

Après les ouvrages importants dont la nomenclature précède, nous dirons quelques mots des dessins, croquis, aquarelles, détachés pour la plupart du portefeuille de leurs auteurs. Fixés sous l'impression fugitive qu'éprouve le touriste, ils témoignent de l'intérêt artistique des lieux qu'il a visités.

Nous citerons parmi ces artistes MM. Saintier, Reitz, Raymond, Hannotain, Chastel, Tassau et Carrès ; M. Delatre, pour sa vue du minaret de la mosquée de Sidi-Youssef (Turquie) ; M. Gelbert, pour sa séduisante aquarelle du couvent de Daphné, puis d'Athènes ; M. Grellet, pour ses croquis recueillis à travers l'Ile-de-France, la Picardie et la Normandie.

Nous terminerons ici la revue du Salon d'architecture des Champs-Élysées.

Au Palais des Beaux-Arts du Champ-de-Mars nous allons étudier surtout les productions qui portent la marque d'une intention nouvelle dans l'évolution architecturale.

Nous avions remarqué déjà, à l'occasion du concours pour la reconstruction de l'Opéra-Comique, le projet de M. Bruneau, dans lequel l'utilisation du fer dans l'ordonnance des façades est un curieux exemple des arrangements artistiques auxquels peut se prêter cette matière. Frêle d'apparence, sans grand parti, n'accusant qu'une sorte de cloisonnement orné de matériaux artificiels, tels que : céramiques, mosaïques, vitraux, cette architecture laisse toujours l'impression d'une chose provisoire. L'aspect monumental ne lui appartient pas, sa raison d'être se limite à l'utilité immédiate et à l'illusion économique, au moins dans les productions qui doivent avoir le caractère noble et distingué.

M. Chaine s'est ingénié à trouver une disposition métallique nouvelle pour franchir de grandes portées, le métal travaillant surtout à la compression avec assemblages libres. Il applique son système à une salle circulaire de 100 mètres de diamètre. A l'inverse de ce qui se fait actuellement dans l'emploi général du fer et de la fonte, en simplifiant le nombre des portées constitutives d'une ossature métallique, jusqu'à construire d'une seule pièce une travée de ferme ou la moitié d'un arc, M. Chaine les décompose en nombreux éléments.

Dans les premiers essais de construction métallique, prenons, par exemple, la ferme Paloneeau ; celle-ci accuse par la forme de chacune de ses parties la fonction qui leur est propre, suivant les principes de construction des fermes en bois. On y distingue les supports droits ou inclinés, les bielles et les tirants. L'emploi du fer progressant, on simplifie

peu à peu les parties constitutives en supprimant celles qui sont sans utilité, quand les supports inclinés assurent la stabilité. On diminue ainsi les risques de dislocation qui rendaient solidaires de l'ensemble les moindres des éléments partiels.

M. Chaine semble au contraire vouloir revenir en principe au premier système, en formant d'un grand nombre de morceaux sa disposition nouvelle qui consiste en un étrésillonnement d'enrayures polygonales reliées entre elles suivant les différents plans qui les coupent normalement au moyen de liens formant le polygone générateur.

La facilité apparente pour le levage, le dressage et l'assemblage d'un comble de ce genre, compenserait-elle les risques des désordres qui augmentent en raison de la complication des éléments de cette structure métallique? La stabilité générale ne serait-elle pas compromise s'il se produisait une simple rupture dans cet étrésillonnement où chaque partie est solidaire de l'ensemble?

Cette observation est suggérée par l'impression que l'on éprouve à première vue, quand on examine ce modèle très bien exécuté pour rendre tangible l'idée de l'auteur de ce curieux et audacieux projet.

Bâtir une demeure sans autre préoccupation que celle d'être bien chez soi, d'y jouir du confortable et de toutes les commodités que la bienséance et l'hygiène ordonnent, c'est obéir à ses propres besoins. Suivant son goût, on conforme la distribution du plan de ladite demeure et ses apprences extérieures à cette idée. Tel est l'art utilitaire. M. de Baudot nous montre un exemple de ce genre dans une grande habitation parisienne basée sur l'emploi de procédés nouveaux de construction et de décoration. Nous avons eu l'occasion de parler, l'année dernière, dans le compte rendu du Salon d'architecture, des procédés dont il s'agit, consistant dans le double mur du périmètre des façades, ou enveloppe des bâtiments, et de la construction des planchers en ciment à ossature métallique auxquels la forte adhésion de ces deux matières donne une grande rigidité et permet de les réduire à une très faible épaisseur.

M. Benouville nous montre une jolie cheminee ornée de grès émaillés de M. Delaherche, dont la composition est de fort bon goût.

MM. Farochon et Roussel prouvent, par leurs détails de la flèche du clocher de l'église des Mureaux (Seine-et-Oise), qu'ils ont construite, que l'architecte qui a conscience de sa fonction doit tout indiquer avec soin, netteté et précision.

Le projet de M. Édouard Bérard pour l'Opéra-Comique se distingue par l'originalité très raisonnée de la disposition et de la forme de la salle et des divers aménagements pour son accès et ses dégagements.

La restauration du *gros horloge* de Rouen, par M. Sauvageot; le clocher à construire à l'église Sainte-Croix de Quimperlé (Finistère), par M. Gout, attestent le savoir artistique bien connu de leurs auteurs. Nous citerons ensuite, pour terminer, le relevé de la chapelle de Médicis (Luxembourg), par M. Chabloz; le tombeau de Renan, par M. Besnard; l'église de Lambour, par M. Vincent; la maison à loyer de M. Plumet; la villa élevée à Saint-Leu par M. F. Jourdain, et les nombreux et charmants projets d'hôtels, villas, etc., de M. Guimard, comme travaux fort intéressants. Nous ajouterons à cette nomenclature le projet de Métropolitain à Paris, par M. Marceau; la flèche audacieuse pour le transept de l'église Saint-Orens, à Montauban, par M. Gardelle; le projet de monument à Guy de Maupassant et le projet d'Hôtel de Ville pour Ivry-sur-Seine, par M. Guillemonat.

De l'examen rapide et sommaire de l'ensemble des ouvrages d'architecture exposés aux Salons de cette année, il se dégage peu de travaux décelant la recherche persistante dans l'originalité.

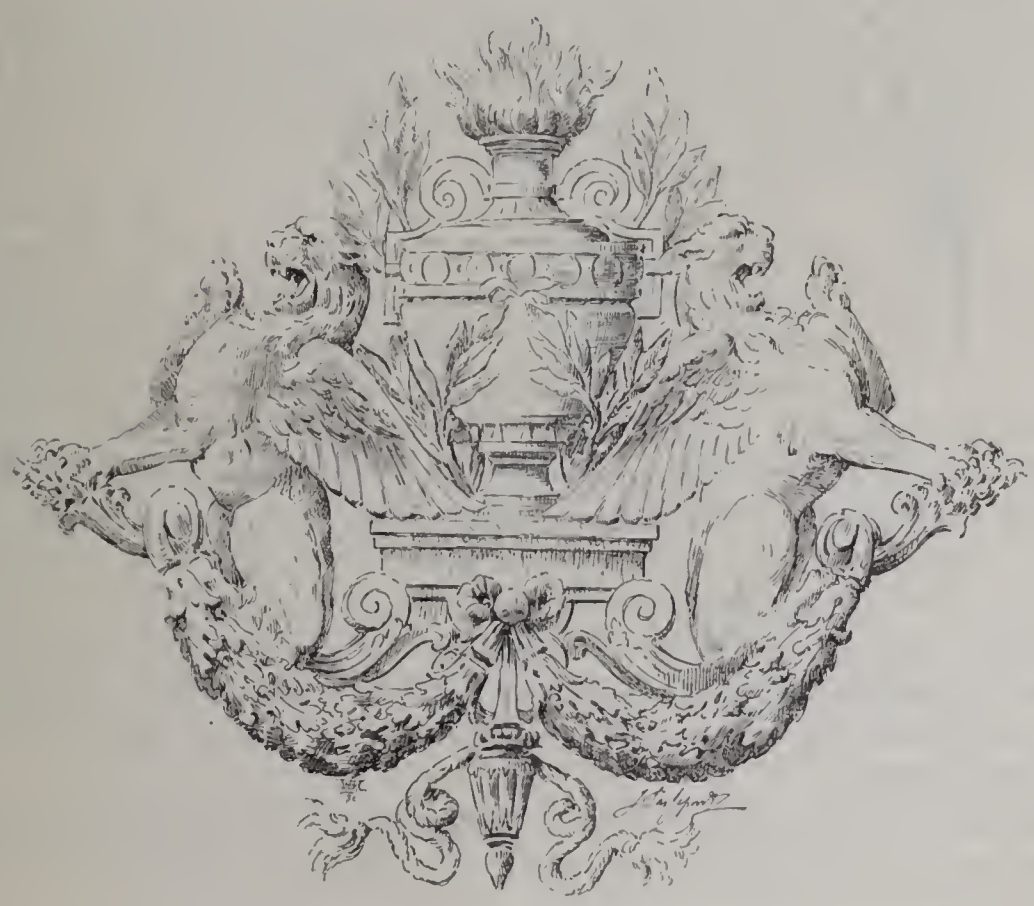
Nous restons dans le même état d'esprit qui fait de nous des imitateurs quand même.

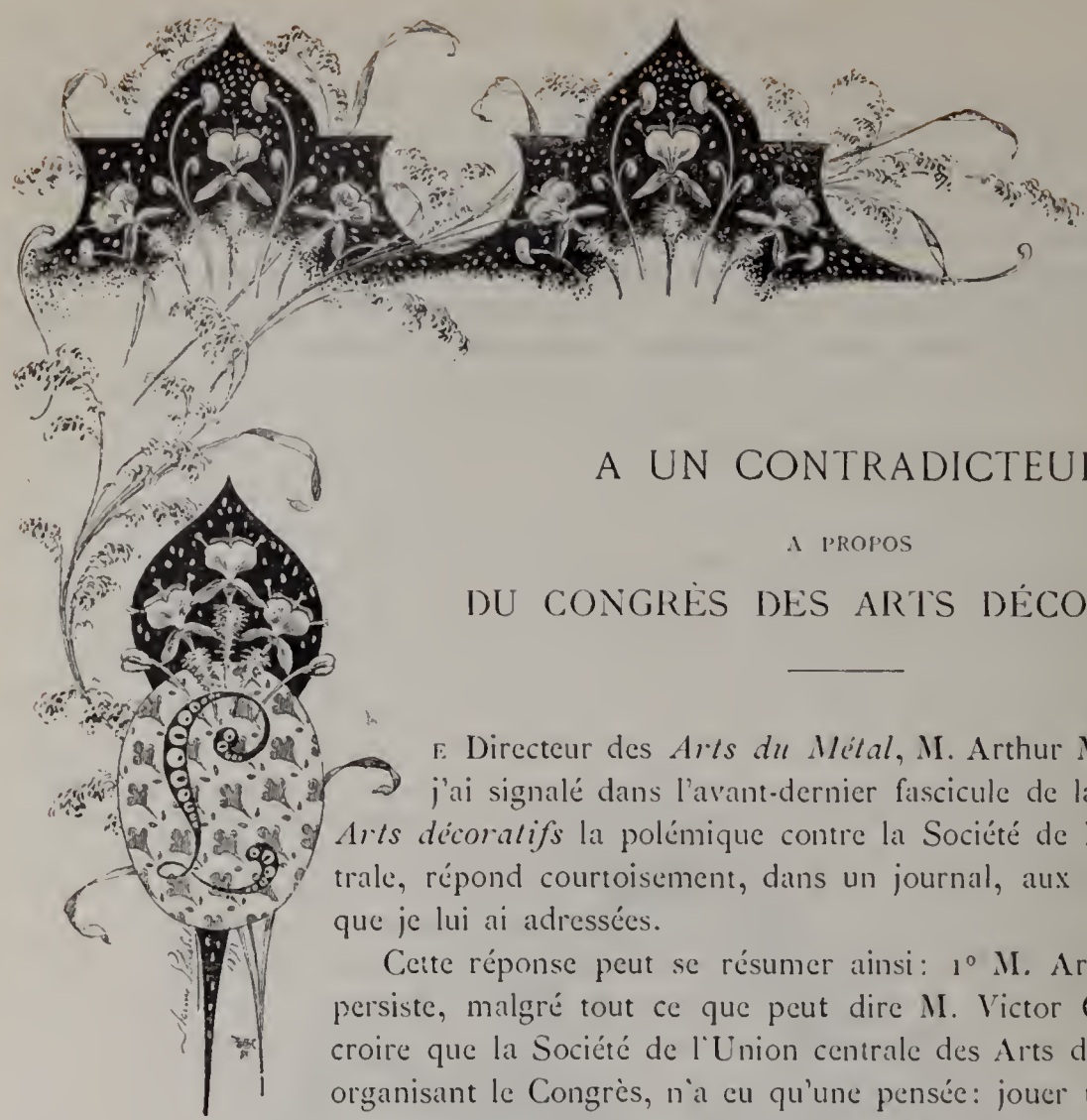
Rien encore n'indique la continuation de la marche interrompue à la fin du siècle dernier, où l'art était encore plein d'unité, de style et de bon goût.

On essaie, on tâtonne, on cherche dans l'incohérence, l'irrésolu et l'incomplet, la nouveauté que l'on désire.

Les conditions et la vie ont changé, la société s'est démocratisée, des matériaux nouveaux semblent appeler une nouvelle architecture de simplicité et d'économie, et utilement appropriée à la manière d'être moderne. En attendant cette rénovation, n'oublions pas que l'architecture et les arts dans leur ensemble doivent contribuer, par la sincérité et la noblesse de leurs ouvrages, à la justesse et à la fierté des esprits d'une nation, sinon elle incline à la légèreté et à la frivolité en s'habituant à ne se fixer à rien.

A. SIMIL.





A UN CONTRADICTEUR

A PROPOS

DU CONGRÈS DES ARTS DÉCORATIFS

Le Directeur des *Arts du Métal*, M. Arthur Maillet, dont j'ai signalé dans l'avant-dernier fascicule de la *Revue des Arts décoratifs* la polémique contre la Société de l'Union centrale, répond courtoisement, dans un journal, aux observations que je lui ai adressées.

Cette réponse peut se résumer ainsi: 1° M. Arthur Maillet persiste, malgré tout ce que peut dire M. Victor Champier, à croire que la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, en organisant le Congrès, n'a eu qu'une pensée: jouer une comédie destinée à égarer l'opinion(?); 2° il estime que, loin d'être animés des meilleures intentions à l'égard des artistes, les membres du Conseil de l'Union centrale nourrissent à leur égard, — on ne voit vraiment pas pourquoi! — les sentiments les plus hostiles; 3° enfin, il formule son opinion sur la mission que s'est donnée l'Union centrale, en simplifiant comme suit le devoir de cette Société: « Vous voulez régénérer, dit-il, nos Arts décoratifs. Vous n'avez pour cela qu'à faire des commandes aux artistes. C'est le seul moyen de provoquer leur inspiration. » Et il ajoute: « Quant à vouloir leur imposer telle ou telle direction, c'est faire œuvre de pion, c'est-à-dire œuvre stérile... Voilà pourquoi je réclame pour eux la plus large part de l'argent que détient l'Union. »

Telle est, au plus bref, la réponse de M. Maillet. On voit que ses griefs semblent irréductibles et que, comme il le reconnaît, « sa méfiance est tenace. » C'est affaire à lui.

Quant à moi qui n'aime guère les discussions creuses et inutiles, j'avoue que je n'éprouve point une médiocre satisfaction d'avoir amené par mes explications une réplique catégorique de la part d'un écrivain qui, depuis plus d'une année, saisit tous les prétextes pour lancer contre l'Union centrale des attaques aussi tumultueuses que confuses, créant ainsi des légendes dangereuses et fomentant sans motif des haines fatales à la cause patriotique que nous défendons. Rien n'est plus irritant qu'une polémique dont on ne saisit pas le sens, et qui s'allonge, imprécise, nuageuse, pareille

à une fumée âcre qui de ses noirs anneaux, indéfiniment déroulés, obscurcit tout autour d'elle. Au contraire, quand on a devant soi des arguments nets et franchement posés, la lumière jaillit, prompte, du choc des opinions. C'est ce qui ne peut manquer d'arriver, maintenant, dans notre controverse avec M. Maillet, et les erreurs auront moins de chance de se répandre.

En effet, pour ce qui concerne l'appréciation absolument contradictoire que nous portons tous deux sur l'œuvre du Congrès, sur l'attitude que les membres du Conseil de l'Union centrale y ont prise, et sur l'accueil conciliant qui a été fait aux réclamations des artistes de l'industrie, je me bornerai à dire ceci à mon confrère :

« Vous n'assistiez pas à ce Congrès. Pour savoir exactement ce qu'on y a dit, attendez d'avoir entre les mains le compte rendu sténographique de ses séances dont l'Union centrale m'a confié la publication, et qui paraîtra dans quelques semaines. Alors, seulement, vous pourrez juger combien était « fantasmagorique », ainsi que je l'ai écrit, l'analyse que vous en avez donnée. On y a joué «la comédie», affirmez-vous! C'est là une injure et non un argument. En tout cas, vous n'allez pas tarder à reconnaître que vous vous trompez, puisque le Conseil de l'Union centrale est en ce moment même occupé à donner une sanction à *tous* les vœux du Congrès, y compris celui qui touche à l'adjonction à ses Comités des membres des corporations d'artistes industriels. La note publiée à ce sujet dans le dernier numéro de la *Revue des Arts décoratifs* (dans le *Bulletin officiel* de l'Union) est des plus formelles, et personne n'est autorisé à ne pas y ajouter foi. »

En ce qui touche à la prétendue mauvaise volonté des membres de l'Union envers les artistes de l'industrie, je dirai simplement au Directeur des *Arts du Métal :*

« Votre allégation est si étrange, elle est tellement démentie par les faits, qu'elle échappe à toute discussion. On ne peut s'y arrêter. Vous pensez la justifier en vous écriant : « Pourquoi n'a-t-on pas posé devant le Congrès la question de la signature des artistes! » Franchement, est-ce là un témoignage d'hostilité? Ce n'est pas sérieux. D'ailleurs la question s'est posée d'elle-même, je devrais dire s'est imposée, sans que personne se soit le moins du monde appliqué à l'écarter, et je ne sache pas que le vote qui en est résulté, entièrement favorable aux artistes (cela était de toute justice), ait soulevé beaucoup de difficulté. Vous me renvoyez à un article de M. Gustave Larroumet, président d'une des sections du Congrès, qui, dans la *Vie contemporaine* du 15 août dernier, parlant des discussions qui s'y sont produites, a écrit : « A certaines heures, on aurait pu se croire dans un meeting... » Mais vous vous en tenez à cette phrase, sans citer entièrement l'opinion de M. Larroumet, et vous me permettrez de réparer votre omission.

M. Larroumet, témoin impartial, a rendu pleine justice à l'œuvre du Congrès, dans les termes suivants :

Le Congrès a beaucoup travaillé. Il est peu de questions intéressant l'Art décoratif qu'il n'ait examiné à fond, et pour lesquelles il n'ait proposé des solutions utiles. Il était inévitable que, parmi des hommes également désireux de servir la même cause, mais d'éducation, de goûts et d'intérêts fort différents, de nombreuses divergences ne vinssent pas s'accuser, voire des discussions oiseuses à se prolonger. C'est la loi de tous les Congrès. Mais, somme toute, nombre d'idées justes et pratiques ont abouti dans celui-ci à des résolutions ou à des vœux,

et il ne s'est guère dépensé de paroles inutiles en comparaison de toutes les choses utiles, neuves, souvent élevées, qui s'y sont dites.

Reste l'opinion de M. Maillet sur la façon dont il comprend la mission de l'Union centrale. A vrai dire, c'est là le point sérieux de notre débat et le seul qui mérite attention. Les malentendus qui se sont produits depuis deux ans et qui ont provoqué de la part de certains artistes industriels ou de quelques fabricants des revendications dont les *Arts du Métal* se font l'écho, viennent de là. Il ne saurait y avoir de méprise à cet égard. M. Arthur Maillet et les personnes au nom desquelles il parle, partent de cette idée que l'Union centrale ayant reçu par le moyen d'une loterie la somme de cinq millions (on a été, par ignorance, jusqu'à dire que c'était quatorze millions, mais on sait maintenant à quoi s'en tenir) pour encourager les Arts décoratifs, cette somme doit être entièrement employée à des commandes de travaux aux artistes modernes. Telle est la base de l'argumentation. A cela l'Union centrale répond :

« Vous faites erreur ! Les cinq millions nous ont été donnés *pour fonder un Musée des Arts décoratifs*. Les termes de l'arrêté ministériel autorisant la loterie sont des plus explicites et ne prêtent à aucune ambiguïté. Impossible de sortir des limites qui nous ont été tracées. En réalité nous n'avons le droit de disposer, pour encourager les Arts décoratifs, que de la *rente* des cinq millions ; il nous est interdit d'entamer le capital. C'est donc un budget d'environ deux cent mille francs que nous avons à dépenser par an : rien de plus ! Avec cela il nous faut vivre, entretenir notre Musée et notre Bibliothèque de la place des Vosges, payer notre personnel, etc. En pratiquant un régime sévère d'économie, si nous parvenons à attribuer cinquante mille francs annuellement aux acquisitions ou commandes d'objets modernes, c'est tout ce que nous pouvons faire ; sortir de ce cadre serait entrer dans l'illégalité. »

Ainsi donc, en serrant d'un peu près la discussion, en renonçant aux gros mots et aux arguments de réunion publique avec lesquels il est si facile de faire des dupes, on en arrive à s'apercevoir que le désaccord provient uniquement de l'interprétation d'un texte d'arrêté ministériel. M. Maillet connaissait-il cette situation de l'Union centrale quand il a commencé la campagne qu'il mène contre cette Société ? La connaissant aujourd'hui, pense-t-il que c'est avec cinquante mille francs par an de commandes qu'il est facile de satisfaire tous les appétits — d'ailleurs bien légitimes — d'artistes et de fabricants qui ne demandent qu'à produire ? Croit-il qu'il est juste de tourner contre l'Union centrale et de soulever contre elle des colères inutiles et mauvaises ? N'estime-t-il pas, avec moi — c'est ma conclusion — qu'il serait préférable de soutenir énergiquement cette Société qui peut être si utile à la cause que nous défendons, de lui recruter des adhérents, quitte à lui demander des modifications et des améliorations que semblent à celui-ci ou à celui-là commander les circonstances ? Cela ne vaudrait-il pas mieux que de chercher à la saper et à décourager les bonnes volontés qui généreusement secondent ses efforts ?

En vérité, il y a autre chose à faire que de réclamer à l'Union centrale ce qui est au-dessus de son pouvoir ! C'est une œuvre d'initiative privée, ne l'oublions pas, et le résultat qu'elle a obtenu — si mince qu'on veuille le juger — est assez rare en France pour qu'on lui rende hommage. Mais regardons plus haut et plus loin, et attaquons-

nous plutôt à des Sociétés telles que celle qui organise le Salon annuel des Champs-Élysées, si manifestement hostile, celle-là, à l'art décoratif. Considérons le peu que fait l'État pour l'art industriel, lui dont les devoirs sont si nettement tracés, sous le régime démocratique qui nous régit, et qui pourtant garde obstinément une organisation surannée pour son administration des *beaux* (?)-arts, presque totalement indifférente à la production de l'art appliqué! Voilà à quoi nous devons nous attaquer et sur quoi nous devrions concentrer notre effort!

VICTOR CHAMPIER.

L'École nationale des Arts industriels de Roubaix (M. Dutert, architecte).

A PROPOS DES DISTRIBUTIONS DE PRIX

DANS LES ÉCOLES D'ART DÉCORATIF

(Suite.)

L'ÉCOLE NATIONALE DE ROUBAIX

Avec les Écoles nationales d'art décoratif de Paris, de Limoges et d'Aubusson, l'École nationale des arts industriels de Roubaix est un des établissements les plus complets et les plus remarquables du genre. Mais elle a sur les autres un avantage : son installation est magnifique. Elle occupe un bâtiment superbe, véritable palais, construit sur les plans et sous la direction d'un architecte qui est un maître : je veux dire M. Dutert, inspecteur général adjoint de l'enseignement du dessin, lequel a pour cette École une prédilection paternelle, car c'est d'après ses données que les programmes ont été arrêtés, et c'est sous sa haute surveillance qu'ils sont appliqués. On peut dire qu'il n'existe pas en France une école d'art décoratif aussi parfaitement aménagée. La Ville de Roubaix, qui contribue largement au budget annuel s'élevant à une centaine de mille francs, a également pris sa part, avec l'État, des frais de construction, qui ont dépassé un million.

Je n'ai pas à entrer ici dans des développements superflus sur la manière dont fonctionne cette École, car elle a déjà fait l'objet d'une étude dans la *Revue des Arts décoratifs* [1]. Je me bornerai à dire qu'elle a peu de chose à envier à celle de Crefeld, en Allemagne, spéciale aussi pour la production des tissus. L'enseignement qu'on y donne est à la fois artistique et professionnel, c'est-à-dire qu'on y forme en même temps des dessinateurs pour étoffes et des mécaniciens capables de diriger un métier, des chimistes pour la teinture, etc. A ce point de vue, l'enseignement a un autre caractère qu'à l'École des arts décoratifs de Lyon ou à celle de Nîmes. Oserai-je ajouter que sous le rapport de l'installation elle fait quelque honte à l'École de Lyon, fort remarquablement dirigée depuis quelques années, mais plus qu'incommodément resserrée dans une seule galerie au troisième étage du Palais Saint-Pierre? Ne semble-t-il pas qu'une ville aussi riche que Lyon, et qui tire tant de ressources de l'industrie

La stylisation de la plante dans les Écoles d'Art décoratif.
Étude d'après nature et stylisation de la feuille de fraisier.

des belles soieries, devrait mettre un peu d'orgueil à posséder un bâtiment spécial pour l'école où se préparent les jeunes dessinateurs de ses fabriques?

Depuis deux ans, les succès remportés par les élèves de l'École des arts industriels de Roubaix, soit aux concours de l'Union centrale, soit aux concours organisés par la Société d'encouragement à l'art et l'industrie, ont été fort brillants. Ils ont de quoi réjouir et la Direction des Beaux-Arts et la Ville de Roubaix, qui n'ont pas ménagé les efforts pour atteindre de pareils résultats. Néanmoins, il ne faut pas qu'on se laisse tromper par les apparences. Il y a plus d'un point noir dans cet azur. On est très loin du but rêvé. Le goût des arts est, il faut bien le dire, un peu nouveau venu à Roubaix, où il y a fort à faire pour en acclimater la délicate culture. Sur les sept ou huit cents élèves de l'École, combien suivent les cours artistiques? Une quarantaine, tout au plus. La grosse majorité est plutôt attirée par l'enseignement purement professionnel, c'est-à-dire le tissage, et par le côté scientifique du métier. Il faut que l'excellent administrateur de l'École, M. Verlais, ait recours souvent à des mesures coercitives pour amener aux séductions de l'art cette jeunesse que domine le sens pratique et positif des commerçants du Nord. On a la bonne volonté, à Roubaix, de faire œuvre de goût, de produire des tissus qui, par la qualité du dessin, rivalisent avec ceux de Lyon. On

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 11e année, p. 193.

comprend que là est l'avenir de la cité. Mais qu'il faut de soins, et de temps, et d'intelligentes préparations pour infuser le sentiment de l'art aux habitants d'une ville jusqu'ici restée en dehors de ce courant d'idées et où la production est exclusivement mécanique!

C'est pourquoi l'Administration des Beaux-Arts a grandement raison d'envoyer chaque année à l'École de Roubaix des conférenciers de Paris qui agissent dans ce sens sur l'esprit des élèves. Plusieurs des conférences données depuis deux ou trois ans ont laissé une vive impression, dont nous avons naguère retrouvé la trace. C'est ainsi qu'on se souvient encore à Roubaix d'un beau discours de M. Falize sur le décor des étoffes, tout rempli de cette poésie qui illumine les imaginations des enfants.

Cette année encore, à la distribution des prix de l'École, c'est un maître dans l'art de la décoration, M. Lefébure, l'habile dentellier, qui a fait entendre ses conseils autorisés. Nous reproduisons ici son discours, dont chaque mot a une portée pratique et qui s'adresse autant aux élèves qu'aux fabricants de Roubaix.

DISCOURS DE M. ERNEST LEFÉBURE

Mesdames et Messieurs,

Vous avez fait si bon accueil, il y a deux ans, à mon ami Falize, l'habile orfèvre dont la *Gallia* est au musée du Luxembourg, que M. Leygues, ministre de l'instruction publique et des beaux arts, a bien voulu choisir encore cette année, dans le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, celui qu'il chargeait de présider votre distribution des prix.

M. le Directeur des Beaux-Arts, en m'informant de cette décision du ministre, et en m'offrant cette mission que je suis très honoré de remplir aujourd'hui, m'a fait entrevoir qu'étant moi-même membre de la grande famille des tissus, où la cordialité est de tradition entre les fabricants des diverses spécialités, j'avais toutes chances d'être écouté avec bienveillance et de me trouver très intéressé par la visite de votre superbe École, et par l'examen des travaux de ses nombreux élèves.

Je me plais à reconnaître que je ne n'ai jamais vu un établissement mieux compris, et des cours mieux gradués, pour instruire ces jeunes gens de tout ce qui est utile à connaître pour la fabrication des tissus. On ne peut que féliciter tous ceux qui ont concouru si généreusement à cette fondation, dont les premières années vous donnent déjà de si féconds résultats.

Honneur donc au gouvernement de la République. honneur à la Municipalité de Roubaix et à sa Chambre de commerce, d'avoir conçu et mené à bien cette œuvre utile; honneur enfin au Conseil supérieur de l'École, à son administrateur si dévoué, M. Henri Verlais, et aux habiles professeurs qui le secondent, d'avoir été fidèles aux principes de cette sage fondation, et de veiller chaque jour, avec une si intelligente sollicitude, sur son perpétuel accroissement.

Je n'analyserai pas en détail tout ce qui m'a frappé dans la rapide visite que j'ai pu faire de vos travaux, chers Élèves, et les récompenses que nous allons vous décerner tout à l'heure montreront mieux que je ne saurais dire tous les points sur lesquels vous nous avez paru dignes d'encouragement; mais, je m'arrêterai un peu sur les cours de dessin qui forment cette jeune pléiade de dessinateurs industriels à laquelle Roubaix attribue avec juste raison une grande part dans les succès de sa fabrication.

Il est certain que c'est surtout dans les tissus ornementés, dans les articles de goût, tant pour la toilette que pour l'ameublement, que s'affirme par excellence le génie particulier de la production française. Faire mieux et plus beau que les autres, c'est votre noble ambition, et c'est à cette tâche éminemment patiotique que tous s'emploient en unissant leurs efforts, dessinateurs, fabricants et ouvriers. Le rôle du dessinateur est de premier ordre : on le comprend bien dans cette École, où l'art domine, comme il le doit, les exigences parfois un peu étroites de la fabrication.

On vous montre quelles sont les qualités qui forment le vrai talent. On cherche à développer l'originalité dans vos compositions; on vous enseigne la grâce et le charme que vous devez donner aux fleurs et aux ornements que vous enlacez; on vous apprend à combiner les oppositions de couleurs, pour assourdir certains tons, afin de mieux faire briller les autres. On cultive toutes vos aptitudes à devenir de véritables artistes, mais on vous montre en même temps, et avec beaucoup de raison, à quelle destination doivent être appliqués vos dessins.

C'est à cette condition seule que vous serez vraiment des hommes de goût. N'oubliez jamais de proportionner le choix et l'importance des motifs à l'épaisseur des tissus qu'il s'agit d'orner. N'offrez pas au fabricant de mousseline et de tissus légers pour robe, le dessin que vous avez conçu pour une étoffe de tenture. Dessinez à une échelle différente une carpette de chambre à coucher, ou le tapis de chœur d'une cathédrale. Appliquez avec discernement votre orientation à nos costumes et à notre mobilier.

Gardez-vous de l'entraînement fâcheux de certaines dames, qui transforment en garniture de fauteuils les gilets brodés de nos grands-pères.

Et à ce propos, je pense que mon titre d'administrateur du Musée des Arts décoratifs vous est une preuve de l'intérêt que je porte aux collections de belles œuvres, pour servir d'exemples à nos jeunes artistes. Mais ce qu'il faut chercher, admirer et étudier, c'est la manière dont nos devanciers ont interprété la nature et stylisé ses éléments. Une fois renseignés à cet égard, n'employez pas trop de temps à copier servilement les modèles anciens, et ne prenez pas l'habitude d'en répéter les formes et les arrangements.

Car si vous en meublez trop votre mémoire, cette qualité bavarde de notre esprit vous répétera involontairement les ornements anciens, comme elle nous fredonne avec insistance le refrain de la chanson que nous avons entendue la veille.

Vous auriez peine alors à vous en détacher et à faire du nouveau.

Attachez-vous de préférence, et sans vous en jamais lasser, à l'étude de la nature, ce livre inépuisable où le Divin Créateur a accumulé des modèles de tous genres, depuis la modeste herbe des champs qu'on cueille avec amour quand on est artiste qui sait voir et étudier les moindres détails, jusqu'à ces grands et imposants spectacles du lever et du coucher du soleil qui nous émeuvent par la variété et l'intensité de leurs colorations, et laissent l'impression toujours profonde de leur charme, si puissant, quoique très fugitif.

Jeunes gens, crayonnez sans cesse et fixez en quelques traits les émotions qui vous sont bien personnelles. C'est dans ces croquis, tout pleins de spontanéité, que vous puiserez ensuite les éléments de vos compositions.

Alors vous travaillerez plus à fond ces gerbes d'idées, et de même que le blé devient farine et pain par le travail accumulé, vous ferez sortir de vos croquis de savantes et habiles compositions pour orner les tissus que fabriquera l'ouvrier roubaisien. Et quand vous travaillez aussi, ayez toujours la noble ambition de faire une œuvre capable non seulement de répondre à la vogue et à la mode du moment, mais digne encore d'être gardée comme un des meilleurs types de l'art industriel de notre pays.

Nous voudrions, au Musée et à la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, attirer à nous et garder pour l'avenir et pour l'honneur de notre époque ce qui se produit de meilleur chaque année dans toutes les parties de la France.

Cette question a été examinée dans un Congrès qui s'est tenu au mois de mai à l'École des Beaux-Arts à Paris, et dont je demande à vous dire quelques mots.

C'est M. Spuller, alors ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, qui en a fait l'ouverture, et c'est M. Guillaume, l'éminent statuaire, membre de l'Institut et directeur de l'École française à Rome, qui en a présidé les séances.

Dans ce Congrès les questions d'esthétique, les questions de législation spéciale et les questions d'enseignement ont été étudiées par trois commissions composées des hommes les plus compétents.

Ainsi on a discuté du rôle de l'imitation dans les arts, grave question à l'heure où on nous accuse de trop copier le passé et de manquer d'originalité.

On a parlé des droits de propriété et de reproduction des modèles et dessins de fabriques.

On a exprimé le désir d'une plus équitable répartition des exemptions du service militaire en faveur des jeunes gens, comme vous, qui se consacrent aux industries d'art.

On a examiné le rôle des femmes dans la production artistique de la France, de l'intérêt national qu'il y aurait à provoquer la création d'une Société de protection et de propagation des travaux d'aiguille et de tous les travaux de femmes, et aussi des droits que les jeunes filles peuvent réclamer à une instruction aussi complète et aussi libérale qu'on la donne aux jeunes gens dans les écoles d'art à Paris, comme en province.

Déjà, comme cela se fait presque partout à l'étranger, plusieurs écoles du Midi ont admis les jeunes filles à suivre les mêmes cours artistiques que les garçons, sans que cela ait provoqué autre chose qu'une plus grande émulation dans les études.

M. Crost, avec le dévouement éclairé qu'il porte à tout ce qui peut élargir l'enseignement des arts et le mettre à la portée d'un plus grand nombre, a préparé tout un plan de participation des femmes aux leçons des professeurs les plus éminents de l'École des Beaux-Arts à Paris.

Peut-être votre Conseil supérieur aura-t-il à examiner s'il ne serait pas juste d'admettre bientôt vos sœurs à s'asseoir sur les mêmes bancs que vous, et de donner à celles qui montreraient des aptitudes spéciales pour le dessin industriel le moyen de profiter de l'enseignement supérieur qu'on vous donne si libéralement dans cette grande École.

On s'est beaucoup occupé aussi dans le Congrès de tout ce qui pourra augmenter les bonnes et plus fréquentes relations entre notre Union centrale des Arts décoratifs et les Sociétés artistiques des départements.

J'ai été chargé d'y soutenir une question qui touche encore plus près à vos travaux : c'est celle de fonder un Musée central d'échantillons de tissus.

Il existe déjà des musées de tissus spéciaux à la production des soieries à Lyon, des rubans

à Saint-Étienne, des dentelles au Puy et à Calais. Vous avez le vôtre dans une des salles de ce palais.

Messieurs, n'y aurait-il pas un moyen de garder souvenir des hommes qui illustrent leur pays en faisant une part plus large et plus soigneuse à la conservation de leurs œuvres? Comment se fait-il que dans vos grandes familles, on ne songe pas toujours à léguer à votre Musée des collections d'échantillons, formant l'histoire palpable de chaque perfectionnement qui a enrichi et illustré vos éminents concitoyens? Nous rachetons aujourd'hui à prix d'or, pour notre Bibliothèque de l'Union centrale, les dessins des Boule, des Gouthière, des Germain, des Philippe de Lassale. Songez quel beau musée on aurait pu faire à Gênes et à Venise, si on avait su y conserver autrefois les échantillons et les dessins des merveilleux tissus que ces villes ont produits à l'époque de leur splendeur. Trouve-t-on à Arras les cartons de ces fameux Arrazzi, qui allaient autrefois orner les cathédrales et les châteaux?

Serait-ce trop désirer que de voir chaque année la Chambre de commerce d'une ville comme la vôtre, choisir les dessins et les échantillons qui ont le mieux réussi, pour les envoyer, avec les noms du fabricant et du dessinateur, au Musée des Arts décoratifs? Nous les garderons soigneusement, soyez-en sûrs, et ils laisseront plus tard le souvenir et l'exemple de votre talent.

Cette perspective, jeunes gens, vous fera peut-être aimer davantage votre beau métier d'artistes industriels. Car enfin, quoi de plus charmant qu'une carrière où le devoir est de vivre l'imagination toujours tournée vers les belles choses, de travailler tous ses instants à traduire par le crayon ou le pinceau les impressions intimes d'enthousiasme que vous cause la vue des plus belles œuvres de la nature et de l'industrie humaine, où l'on ne fait pas un voyage sans aller visiter les musées et les monuments remarquables, où toute course dans les champs, toute promenade dans un jardin, devient sujet à méditation et à l'étude?

Vous êtes, soyez-en convaincus, les privilégiés de la fabrication; vous êtes affranchis des calculs souvent ingrats du fabricant, qui doit peser sa laine, établir son prix de revient, et savoir combien il pourra vendre son tissu en face de la concurrence. Vous n'avez pas la besogne monotone de l'ouvrier qui surveille la marche du métier, et ne trouve pas le temps de songer à autre chose qu'à compter les battements réguliers de la navette, et à rattacher les fils qui cassent. Tandis que votre imagination, libre et indépendante, n'est bornée dans l'exécution de ses rêves que par le plus ou moins d'habileté de votre main pour exprimer vos pensées.

Et ne craignez pas que les transformations si fréquentes dans les industries mécaniques, et parfois si pénibles pour certains agents de la production dont elles suppriment l'ouvrage, viennent diminuer la demande de vos dessins. C'est le contraire qui est à prévoir.

Car si, demain, un mécanicien intelligent, par quelque procédé analogue au pantographe des métiers à broder inventés par Jose Heilman, dont j'ai vu ici la statue, arrivait à simplifier le montage compliqué du Jacquard, et qu'on pût échantillonner dans la même journée plusieurs dessins sur un même métier, comme on le fait en broderie, vous verriez grandir dans une proportion inusitée le besoin de dispositions nouvelles, et les dessinateurs seraient débordés de demandes.

C'est un rêve, me direz-vous! Mais combien de rêves la science moderne n'a-t-elle pas réalisés et parfois dépassés!

Aussi je termine en vous disant : Jeunes dessinateurs, marchez hardiment vers l'avenir à la recherche du progrès. Ne vous laissez pas attarder par les esprits chagrins qui nous croient une race dégénérée dans notre vieille Europe. Vos travaux montrent quelle sève de jeunesse bouillonne dans vos veines; je vous en félicite au nom de ceux qui m'ont envoyé juger de vos progrès et les récompenser aujourd'hui. Courage et confiance! Travaillez sans vous lasser, sous la direction habile de vos professeurs, avec la persuasion qu'en agissant ainsi vous aurez votre part dans les succès de votre École, dans les profits et la gloire qui en résulteront pour votre chère ville de Roubaix, et dans la supériorité, affirmée de plus en plus, de l'industrie française sur toutes ses rivales de l'étranger.

Les idées nettes, le langage précis de M. Lefébure, dans lequel on sent toute l'expérience d'un homme du métier, peuvent, en définitive, avoir sur l'esprit des élèves de nos écoles une autre action que celle des banales harangues officielles de certains hommes politiques. Pourquoi le Conseil municipal de la Ville de Paris ne demande-t-il pas aux maîtres de l'industrie du meuble, du bronze et de la céramique, de présider les séances de distribution de prix dans ses Écoles d'art décoratif, dont nous parlerons dans notre prochain article?

***

Au début de cette étude, dans le précédent numéro de la *Revue des Arts décoratifs*, en signalant l'École des arts décoratifs de la ville de Lyon comme une des meilleures que nous possédions, je parlais de l'excellente influence qu'y avait exercée son directeur, M. Hédin. En effet, sous l'impulsion de ce maître de grand talent, l'École de Lyon que j'ai eu l'occa-

sion au commencement de cette année de visiter longuement, donne des résultats absolument remarquables. Mais voici que M. Hédin abandonne son poste, la nouvelle est toute fraîche. Il renonce à l'enseignement et préfère son atelier de Paris à toutes les situations officielles. Les plus vives sollicitations n'ont pu venir à bout de sa détermination. C'est

La stylisation de la fleur dans les Écoles d'Art décoratif.
Études d'après nature et stylisation ornementale de la fleur de capucine.

grand dommage, en vérité, et il semble difficile de pouvoir remplacer un tel homme. La municipalité de Lyon vient de lui donner comme successeur un peintre, M. Sicard, dont le nom est ignoré à Paris et qui ne paraît pas s'être occupé jusqu'ici d'art décoratif; son titre principal est qu'il est Lyonnais. Peut-être n'est-ce pas suffisant. Heureusement qu'on lui donne un directeur adjoint, M. Castex-Desgranges, qui a fait brillamment ses preuves comme professeur aux côtés de M. Hédin.

(A suivre.) VICTOR CHAMPIER.

ALLEMAGNE

La Société artistique de Berlin. — A la fin de l'année dernière une Société d'amateurs et d'artistes s'est fondée à Berlin sous le nom de *Société artistique allemande*, dans le but d'abord de développer le goût public, puis de protéger aussi complètement que possible l'art allemand de manière à le rendre capable de lutter avec avantage sur tous les marchés. Cette nouvelle fondation a rencontré une telle faveur, qu'en quelques semaines le nombre des membres de la Société atteignit plus de mille. Parmi eux se trouvent des hommes, des femmes de toutes les classes, des ministres, des diplomates, des fonctionnaires, des artistes et des directeurs d'établissements d'instruction.

La Société artistique allemande a placé en tête de son programme la protection et la diffusion de l'art en pénétrant dans toutes les couches de la société. Elle veut venir en aide aux artistes inconnus qui, noyés dans la masse des expositions, n'arrivent pas à faire apprécier leurs mérites. Comme moyen pratique d'y arriver, elle se propose d'acheter chaque année un certain nombre d'objets d'art et de les répartir entre ses membres par voie de tirage au sort. Le choix de ces objets d'art sera fait avec la plus complète impartialité, sans considération de personne et à un point de vue exclusivement artistique.

La Société artistique allemande compte sur les efforts personnels de tous ses membres. Les statuts sont rédigés de telle sorte que son conseil d'administration ne restera pas perpétuellement en fonction. On évitera ainsi tous les inconvénients qu'on voit se produire dans nombre de Sociétés où les comités de direction se perpétuent et où certaines individualités n'apportent aucun élément d'utilité, se contentant du plaisir de voir figurer leur nom en tête de papiers imprimés, au grand dommage du développement de ces Sociétés.

La cotisation annuelle est fixée à 20 marks (25 fr.). Elle peut être remplacée par une somme de 1,000 marks (1.250 fr.) une fois versée.

L'enseignement du dessin. — La Société des maîtres de dessin allemands a tenu récemment sa 21e assemblée générale, et, à cette occasion, une exposition de procédés et matériaux employés pour l'enseignement du dessin a été organisée. Le professeur Wunderbech, de Berlin, a fait à ce propos une conférence très intéressante dans laquelle il a essayé d'indiquer les réformes qu'il y a lieu d'introduire dans l'enseignement du dessin pour répondre aux exigences modernes. L'idée principale du professeur Wunderbech peut se résumer en peu de mots : il faut en revenir à l'étude de la nature et surtout à celle des plantes, qui offriront pour l'art décoratif un champ pour ainsi dire indéfini. Mais en faisant étudier la nature aux jeunes élèves, il faut aussi développer leur imagination de manière à ce qu'ils puissent mettre en œuvre l'outil qu'on aura mis entre leurs mains. Le conférencier est heureux de reconnaître que ces idées se répandent de plus en plus et sont de mieux en mieux comprises.

L'Exposition de Berlin en 1896. — Dans sa séance du 19 mai 1893, le Congrès des Sociétés allemandes d'arts décoratifs, à Weimar, a décidé qu'il n'y avait pas lieu de créer un journal servant d'organe central à toutes les Sociétés d'arts décoratifs, ainsi que la pro-

position en avait été faite par la Société de Breslau. Il existe déjà un journal de cette sorte, c'est le *Kunstgewerbeblat*, publié à Leipsig par la maison Sermann, qui remplit très bien le but cherché.

Le Congrès s'est ensuite occupé de l'Exposition de Berlin en 1896. Le Comité d'organisation a déjà reçu plus de 3,000 demandes d'admission. Un fonds de garantie de 3 millions de marks est déjà souscrit, l'entreprise s'annonce donc avec de grandes chances de succès. Le Congrès décide de la soutenir de tous ses efforts, mais à la condition qu'au point de vue de l'art décoratif l'Exposition de Berlin ait un caractère essentiellement national. — *(Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbeverein.)*

Une École de Rome allemande. — Afin de procurer aux artistes allemands voyageant en Italie un centre d'étude dans lequel ils puissent se livrer à leurs travaux en toute tranquillité, le professeur Meurer, directeur de la Société artistique allemande, à Rome, vient de proposer au gouvernement l'ouverture d'une sorte d'académie analogue à celle que la France possède depuis plusieurs années.

Plusieurs fois déjà ce projet faillit être mis à exécution; c'est ainsi qu'on fut sur le point, il y a deux ou trois ans, d'acquérir la villa Malta, dans laquelle le roi Louis Ier de Bavière aimait à habiter, ou encore le palais Barberini, qui était offert à des conditions fort avantageuses. Mais on ne l'a pas fait. Aujourd'hui un emplacement a été trouvé qui remplit toutes les conditions voulues, et si l'on veut se borner à construire un édifice commode et utile sans se lancer dans des dépenses de luxe, on peut parfaitement arriver au but désiré sans débourser de sommes considérables. Il s'agit de la portion de la villa Strahl-Fera, située au-dessus de la villa Borghèse, où se trouvent déjà quelques ateliers loués par le gouvernement prussien. Le terrain mesure environ 80,000 mètres carrés, on y trouve des bois, des prairies, des bosquets; enfin, la situation est des plus saines, l'éloignement du centre de la ville peu considérable. Ce sont là évidemment d'excellentes conditions.

AUTRICHE-HONGRIE

Impulsion donnée a l'Art décoratif en Hongrie. — Le ministre du commerce de Hongrie, pour donner une impulsion nouvelle à l'Art décoratif dans ce pays, a décidé de faire paraître des feuilles de modèles utilisables par chaque branche de l'industrie d'art. Ces feuilles pourront servir soit aux ouvriers, soit aux écoles industrielles. On espère qu'elles rendront de grands services à la petite industrie en mettant à sa disposition des dessins de bon style et de bon goût. — *(Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbeverein.)*

ÉTATS - UNIS

La Société des Beaux-Arts de New-York. — Quelques jeunes architectes de New-York se sont mis à la tête d'un mouvement qui prend tous les jours une plus grande extension. Ils viennent de fonder une *Société des Beaux-Arts*, dont le but est de répandre en Amérique les principes et les méthodes de l'École des Beaux-Arts de Paris. Ils ont en outre l'intention de fonder une Académie d'architecture, pour propager l'enseignement de cet art par des cours et des expositions. Comme New-York possède déjà une École supérieure d'architecture, modelée sur l'École des Beaux-Arts de Paris, avec une magnifique bibliothèque et de vastes salles d'exposition, on ne voit pas bien quel peut être le but de la nouvelle société. Mais comme parmi ses membres se trouvent des hommes très connus, tels que M. Hunt, par exemple, il est probable que le but réel qu'elle poursuit se manifestera clairement et que l'appui pécuniaire du public ne lui fera pas défaut s'il en est besoin. — *(The American Architect and building News.)*

La Ligue municipale des Arts de Boston. — Un certain nombre d'artistes, d'architectes et d'amateurs d'Art de la ville de Boston viennent de se réunir pour fonder une société nouvelle appelée la Ligue des Arts, et dont le but est de récolter des souscriptions volontaires pour doter la ville d'objets d'art de toutes sortes. On espère réunir facilement six cents dollars par an au début et avec cette somme on pourra déjà faire quelques achats. On constituera ainsi un musée municipal qui

contribuera beaucoup à répandre le goût des arts dans le public.

Les jeunes filles américaines et l'Art décoratif. — Un certain nombre de dames riches de New-York viennent d'avoir l'idée de fonder une association amicale pour les jeunes filles qui gagnent leur vie en travaillant. On construit un monument spécial pour cette nouvelle société et on y fera une série de cours gradués sur la sculpture du bois, la broderie, la peinture décorative, le dessin d'illustration, la sténographie, la couture, ainsi que les arts d'agrément. Le but de cette Société, essentiellement philanthropique est de rapprocher les classes laborieuses des classes aisées et d'établir des relations entre les jeunes filles pauvres et les femmes mieux favorisées de la fortune. L'idée n'a pas encore reçu d'exécution, mais il est à croire, pour qui connaît le tempérament américain, que cela ne tardera pas. — *(The Decorator and Furnisher.)*

ITALIE

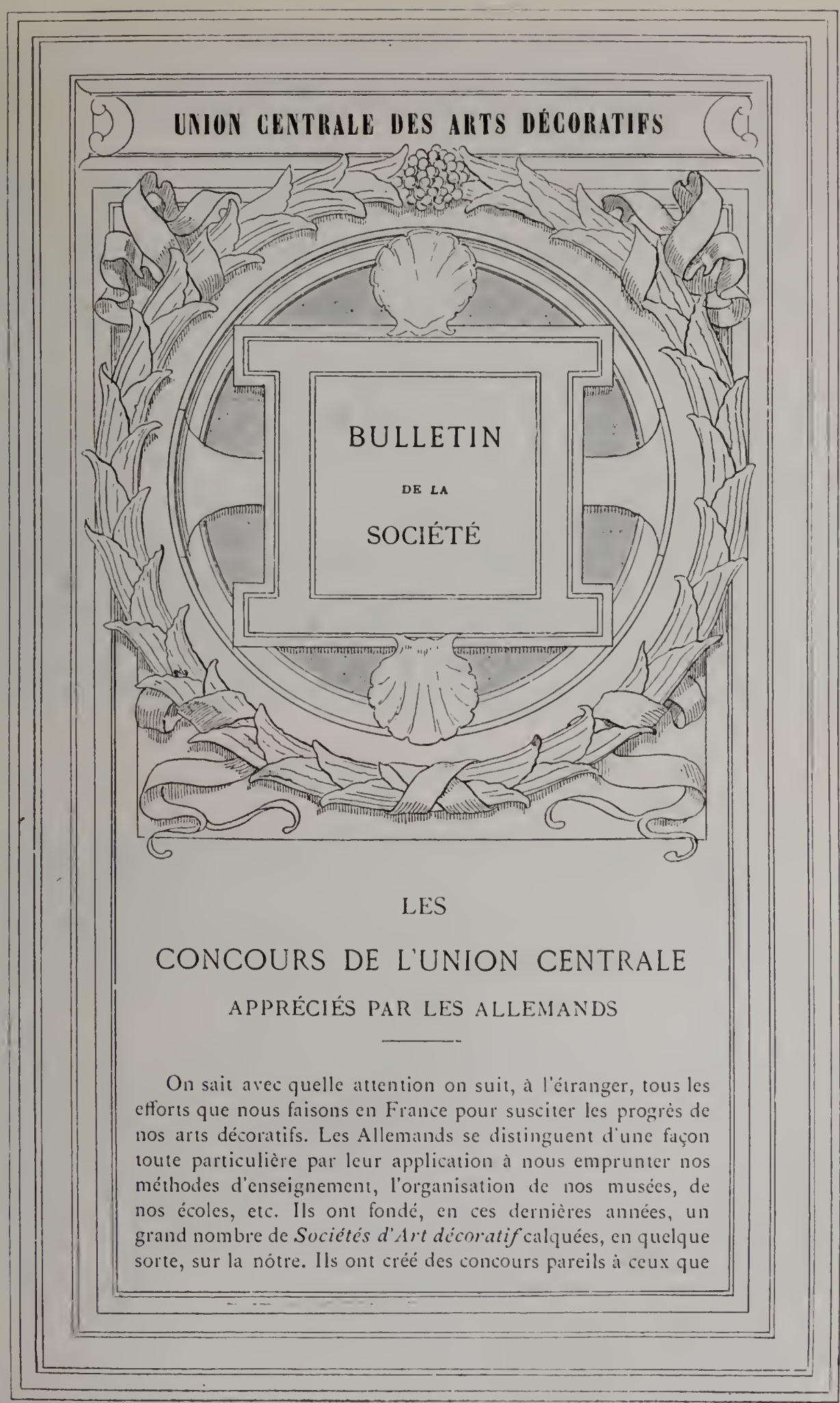
L'importation des bijoux allemands en Italie. — Malgré les efforts sérieux tentés par l'industrie locale (à Milan et à Turin), l'importation des bijoux allemands en Italie est toujours considérable. Il serait difficile d'évaluer exactement ce que peut être cette importation, parce qu'elle a lieu principalement par colis postaux. Il y a environ seize ans qu'elle a commencé, et l'on peut dire qu'actuellement l'Allemagne laisse bien loin derrière elle la France et la Suisse (l'horlogerie exceptée). L'importation embrasse toute espèce de bijoux pour hommes ou pour dames, des chaînes de montre en or et argent, des bagues, des médaillons, des broches, des boucles d'oreilles, des bracelets, etc., etc. Dans l'Italie du Sud les fabricants locaux ne luttent contre les importations étrangères que pour les objets pesant 12 carats et au-dessous. Le commerce de ces articles a été peu favorable dans les dernières années en raison de la crise que traverse l'Italie, et les prix ont beaucoup baissé. Certains fabricants allemands se montrent disposés à entrer directement en rapport avec le petit commerce pour éviter les exigences des maisons de gros, mais cela peut entraîner des erreurs et des pertes sérieuses. — *(Journal der Goldschmiedekunst.)*

JAPON

L'Exposition de Kioto. — L'année prochaine — si la guerre existant actuellement entre le Japon et la Chine le permet — aura lieu au Japon une Exposition extraordinaire dans laquelle les ressources de cette étonnante contrée seront rassemblées comme elles ne l'ont jamais été encore. Cette Exposition aura lieu à Kioto à l'occasion du onze centième anniversaire de la fondation de cette cité comme capitale du Japon. Les bâtiments de l'Exposition reproduiront aussi exactement que possible le grand palais construit pour le Mikado lorsqu'il choisit cette ville pour sa résidence. Il est à peine nécessaire de dire que les porcelaines, les sculptures, les objets en métal, les broderies tiendront une place considérable ; les manufactures modernes du Japon seront également représentées. La partie la plus curieuse cependant sera l'exposition des religions, dans laquelle on verra un spécimen des édifices religieux de tous les cultes pratiqués au Japon.

SUISSE

L'Exposition de Zurich. — Une Exposition cantonale a été ouverte cette année à Zurich et durera jusqu'au 15 octobre. Cette Exposition comprend une section spéciale réservée à l'État qui expose certains produits, venant de ses établissements de toutes sortes. Elle est fort intéressante.



LES

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE

APPRÉCIÉS PAR LES ALLEMANDS

On sait avec quelle attention on suit, à l'étranger, tous les efforts que nous faisons en France pour susciter les progrès de nos arts décoratifs. Les Allemands se distinguent d'une façon toute particulière par leur application à nous emprunter nos méthodes d'enseignement, l'organisation de nos musées, de nos écoles, etc. Ils ont fondé, en ces dernières années, un grand nombre de *Sociétés d'Art décoratif* calquées, en quelque sorte, sur la nôtre. Ils ont créé des concours pareils à ceux que

nous avons fondés. Ils publient des revues inspirées de la *Revue des Arts décoratifs*, qui leur a servi de type. A notre imitation, leurs expositions de beaux-arts, depuis l'exemple donné par le Salon du Champ-de-Mars, ouvrent, à partir de cette année, une section d'objets d'art. En un mot, ils ne laissent échapper aucune occasion de prouver que, sur le terrain de l'art, ils reconnaissent toujours à notre pays une influence directrice, et si cet hommage indirect laisse assez insensible notre vanité, ce n'en est pas moins un fait incontestable qu'il nous est rendu.

Dans cet ordre d'idées, il nous paraît intéressant de citer une étude publiée récemment par les *Hamburger Nachrichten*, et reproduite par divers autres journaux allemands, notamment le *Das Kunstgewerbe*. Cette étude est consacrée aux résultats obtenus par les derniers concours de l'Union centrale des Arts décoratifs. Elle débute ainsi :

L'Union centrale des Arts décoratifs de Paris joue un rôle très important dans tout ce qui touche à l'art industriel français. Cette Société a constitué, il y a quelques années, un musée fort intéressant dont les richesses se trouvent réunies dans quelques-unes des salles du Palais de l'Industrie, aux Champs-Élysées, et elle s'occupe avec activité de tout ce qui peut intéresser l'avenir de l'art industriel français. Elle s'occupe avec persévérance de développer les écoles industrielles, afin de développer l'instruction des dessinateurs, des artistes, en un mot, de tous les ouvriers d'art. Depuis quelque temps, des efforts considérables sont effectués dans ce sens, et cela vient certainement de ce qu'on redoute, sans vouloir le dire, la concurrence allemande. Personne ne sait du reste mieux que la France apprécier la valeur des arts décoratifs pour la prospérité nationale. L'Union centrale a réuni un Congrès et a organisé un concours pour lequel 10,000 francs de prix ont été votés. Ce ne sont pas seulement les patrons ou les chefs d'ateliers déjà exercés, mais encore les élèves des écoles professionnelles qui ont pu prendre part à ce concours. On espérait ainsi que les jeunes générations d'artistes s'affranchiraient des formules vieillies du passé et donneraient à l'art une direction nouvelle. C'est d'ailleurs le but poursuivi par l'enseignement donné dans les écoles. Depuis quelques années, en effet, cet enseignement s'inspire d'une idée entièrement nouvelle et qui consiste à puiser l'inspiration dans les formes de la nature, puis à utiliser ces formes avec goût pour obtenir l'effet désiré. Ce principe est essentiellement vrai, et en France aussi bien qu'ailleurs, l'art décoratif ne saurait le mépriser.

Les concours de l'Union centrale sont toujours des événements qui excitent vivement l'intérêt des artistes. Ceux de 1879 et de 1883, par exemple, ont exercé une influence considérable sur l'industrie du bronze et de l'argent. On peut s'en convaincre en visitant les salles du Muséum de Hambourg, dont les collections sont des plus remarquables à cet égard. Nous allons voir que l'influence des autres concours plus récents n'a pas été moindre. Les Français ne se trompent point quand ils espèrent donner par là une impulsion nouvelle à l'étude de la nature et arriver à créer un art nouveau.

Puis, après avoir passé en revue avec de longs développements les œuvres récompensées à nos derniers concours de reliure, d'orfèvrerie, de bronze, l'écrivain allemand s'arrête à quelques motifs qu'il retrouve dans plusieurs des projets primés, et il conclut dans les termes suivants :

Ce motif de décoration comprend des paons ressortant sur un fond de feuilles de trèfles derrière lequel s'élève le disque du soleil. C'est le même motif que celui qu'a employé si souvent le décorateur anglais Walter Crane dans ses livres d'images lorsque, abandonnant tout effet d'ombre et de perspective, il constitue ses fonds avec des bouquets d'herbe, des nids et des vols d'alouettes. Cette méthode de décoration des fonds n'est ni française, ni anglaise, elle est plutôt japonaise, car on sait que les artistes japonais s'affranchissent volontiers des lois de la perspective.

L'influence de l'art japonais se fait nettement sentir dans l'art moderne français. Ces derniers concours le montrent clairement. M. Mouchon, par exemple, qui a remporté le premier prix, s'est fortement inspiré dans ses œuvres de l'art japonais.

Dans l'histoire de l'art on constate toujours ce fait que tout style nouveau résulte du mélange de deux autres styles plus anciens. Ainsi la Renaissance, qui a duré plusieurs siècles, est un mélange du naturalisme avec l'antique. De même l'art décoratif de l'avenir semble devoir provenir de la fusion du naturalisme avec le style japonais.

Imp. Phot Aron frères, Paris

SPÉCIMENS D'APPLICATIONS DÉCORATIVES TIRÉES D'ÉLÉMENTS NATURELS

D'APRÈS UN OUVRAGE ALLEMAND PUBLIÉ A VIENNE EN 1894

ET COMPOSÉ PAR M. MARTIN GERLACH

LISTE DES DONS

FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

(Suite)

DU 5 FÉVRIER AU 7 JUIN 1894.

BOIS

Moulage en plâtre d'un cartouche ayant servi au couronnement d'une glace ou d'un panneau Louis XIV. L'original en bois provient du château de C..., à Cepoy (Loiret). — *Don* de M. Ad. JOLLY.

Grande pendule avec son socle en vernis Martin fond brun décoré de bouquets de roses aux couleurs naturelles et garniture de cuivre ciselé et doré, de style rocaille Louis XV. Le cadran porte le nom de l'horloger Renard, à Reims. — Console en bois sculpté avec son dessus en marbre blanc de style Louis XVI, autrefois peinte en blanc, aujourd'hui nettoyée. — Une vitrine étagère en bois sculpté et doré, à pans coupés, du style Louis XV. — Deux appliques en bois sculpté et doré, à trois lumières; un vase à la partie supérieure, et guirlande retombante de style Louis XVI. — Bois de fauteuil bas, de style Louis XVI, autrefois peint en blanc. — *Legs* de Mme la comtesse de TARRAGON.

TERRE ET VERRE

Carreau de revêtement ayant fait partie d'une frise. Faïence espagnole, XVIe siècle. — *Don* de M. Paul GASNAULT.

Assiette en porcelaine tendre de Tournay, XVIIIe siècle. — *Don* de M. Ph. SICHEL.

Assiette creuse en porcelaine tendre de Sèvres (1755). — Soucoupe en porcelaine tendre de Sèvres (1763). — Gobelet en verre, fabrication française moderne. — *Dons* de M. Jules MACIET.

Trois panneaux, trois frises et onze carreaux divers formant un total de quarante-deux carreaux de revêtement en faïence provenant des manufactures de MM. Utzschneider et Cie, à Sarreguemines et à Digoin. — *Dons* de MM. UTZSCHNEIDER et Cie.

Petit sucrier octogone en porcelaine tendre d'Isleworth. Angleterre, XVIIIe siècle. — *Don* de M. FITZHENRY.

Tasse à anse et soucoupe en porcelaine tendre de Saint-Cloud, XVIIIe siècle. — *Don* de M. le comte Raoul d'YANVILLE.

Épi de faîtage composé de quatre pièces superposées. — Terre du Pré d'Auge émaillée en bleu, vert, jaune et brun. Commencement du XVIIe siècle. — *Don* de M. CRUCHET.

Vitrail. — Grand panneau décoratif représentant un motif architectural inspiré de la Renaissance avec personnage en costume antique assis sur les degrés d'un péristyle (Clio). — Ce vitrail, composé et exécuté par M. Henry Coulier, peintre-verrier à Paris, a figuré au Salon des Champs-Élysées, en 1894. — *Don* de M. Henry COULIER.

Vitrail. — Panneau quadrangulaire comprenant au centre une cive entourée de dix médaillons ronds contenant des têtes de personnages de la Renaissance, encadrement octogonal; aux quatre angles, une sorte de lentille en verre jaune et blanc laiteux. — Ce vitrail, composé et exécuté par M. Théophile-Hippolyte Laumonnerie, peintre-verrier à Paris, a figuré au Salon des Champs-Élysées en 1894. — *Don* de M. Théophile-Hippolyte LAUMONNERIE.

TISSUS

Grande tapisserie à sujet mythologique. France (?), école de Fontainebleau, XVIe siècle. — *Don* de M. Jules MACIET.

Coupe de dentelle, application de Bruxelles sur vrai réseau, dite Angleterre. Travail à la main, XVIIIe siècle. — *Don* de Mme E. PAILLERON.

Deux bandes en broderie à fils tirés en rouge et blanc. Motifs de vases accostés de sirènes, dauphins, etc. Travail vénitien, fin du XVIe siècle. — Frange de soie à bouffettes feston, couleur pourpre. Italie, XVIe siècle. — Toile grise brodée en laine de couleurs, ayant garni le dessus du fauteuil bas de style Louis XVI enregistré sous le numéro 7960. — Une portière double décorée de broderies en laine au point de chaînette, fleurs et feuillages sur fond brun verdâtre. — Deux

portières composées de bandes alternées de tapisseries et de velours rouge; la bande du milieu en étoffe de soie brochée de bouquets polychromes sur fond vert d'eau. — Portière décorée de bouquets de couleurs sur fond de reps grenat dans un encadrement losangé. — Portière décorée de grandes fleurs brodées en soie de couleurs sur fond de soie blanc jaunâtre; au centre, dans un écusson, un léopard. — Un panneau brodé en soie de couleurs sur fond de satin blanc jaunâtre, portant suspendus par un ruban, au-dessous de guirlandes de fleurs, les attributs de l'amour; le tout dans un encadrement ovale. — Un panneau décoré d'une frise de fleurs brodées en soies de couleurs sur fond de peluche rouge; encadrement en passementerie. — Un panneau décoré de perles blanches et or; au centre, le Saint-Esprit accompagné de rinceaux sur peluche rouge; encadrement en passementerie. — *Legs* de Mme la comtesse de Tarragon.

MATIÈRES DIVERSES

Étui trilobé en cuir gaufré et doré, XVIIe siècle. — *Don* de M. Jules Macier.

Étui en ivoire à bordure de perles d'acier. Fin du XVIIIe siècle. — Boîte ronde plate en écaille à couvercle incrusté d'or. Fin du XVIIIe siècle. — *Don* de Mme E. Pailleron.

PEINTURE, SCULPTURE DÉCORATIVE ET DESSINS

Prométhée attaché sur le rocher. — Carton de tapisserie (aquarelle gouachée), par M. François Ehrmann, ayant figuré au Salon des Champs-Élysées en 1893. — *Don* de M. Édouard Corroyer.

Aigle et vautours se disputant un ours mort sur un rocher. — Projet de cascade monumentale pour une fontaine, par M. Auguste Cain. — Photographie peinte pour la démonstration de l'effet du groupe à l'état de fontaine. — *Don* de M. Auguste Cain.

Vingt-deux dessins décoratifs et quatre aquarelles d'études de plantes, etc. Composition de M. Adrien Moreau-Néret. — *Don* de M. Adrien Moreau-Néret.

ORIENT ET EXTRÊME-ORIENT

PIERRE

Tête d'homme à coiffure ouvragée en pierre sculptée. Art égyptien antique. — *Don* de M. Cruchet.

MÉTAL

Vase cylindrique à deux anses latérales formées par des têtes d'éléphant. Bronze chinois. — Figurine d'enfant tenant un coq. Bronze chinois. — Oiseau chimérique aux ailes éployées en bronze maculé d'or. Il est monté sur un socle en bois de fer. Bronze chinois. — *Dons* de M. Jules Maciet.

TERRE ET VERRE

Plateau en forme d'écran. Poterie du Japon. — *Don* de M. Paul Gasnault.

Coupe à sacrifice en porcelaine blanche de Chine. — *Don* de M. S. Bing.

Vase en porcelaine de Chine mince, dite *Coquille d'œuf*. — *Don* de M. Laurent Hélioi.

MATIÈRES DIVERSES

Écritoire en bois laqué peint et doré. Travail persan, XVIIIe siècle. — *Don de* M. Paul Gasnault.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

L'EXPOSITION DE LA FLEUR

ET

L'ÉTUDE DES APPLICATIONS DÉCORATIVES DE LA PLANTE EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE

LES ALBUMS DE M. PLAUSZEWSKI ET DE M. GERLACH

L'EXPOSITION de la Fleur, qui a été ouverte durant le mois d'octobre à la Galerie Georges-Petit, tout intéressante qu'elle ait été, n'a pas donné — pourquoi ne pas en convenir? — ce qu'on en attendait. Organisée, un peu hâtivement peut-être, par un Comité présidé par M. G. Larroumet, et qui, malgré sa bonne volonté, n'a pu absolument faire ce qu'il rêvait, elle a manqué de la signification précise, de la portée documentaire qui importe à l'heure actuelle. L'idée reste donc entière, avec l'enseignement qu'elle doit comporter. C'est une Exposition à refaire, avec tous les développements que songeait à y apporter tout d'abord son véritable inventeur, M. Lucien Falize.

Car ce n'est pas aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* que j'ai à apprendre que

M. Falize voici plusieurs années, traça, ici même, dans deux articles parus dans ce recueil, les programmes très complets et très détaillés d'une *Exposition de la Plante*[1].

Il en avait été question d'abord sous le Grand Ministère, et M. Antonin Proust, à qui était échu le portefeuille des arts, avait accueilli très favorablement l'idée présentée par la Société de l'Union centrale. — Il s'agissait alors de faire au Palais des Champs-Élysées une Exposition rétrospective et moderne où la plante apparaîtrait sous tous les aspects; son influence chez tous les peuples et dans tous les âges aurait été clairement démontrée, l'histoire des styles aurait été racontée par la stylisation de la fleur elle-même; — de là à provoquer par un retour à la nature, par l'étude de la plante vivante, un effort des artistes et des industriels, il n'y avait qu'une conséquence logique et facile. Le Grand Ministère chancela et M. Proust, en glissant de son Cabinet des Beaux-Arts à la présidence de l'Union centrale des Arts décoratifs, parut avoir oublié le programme qu'il avait patronné au début.

Son successeur, M. Georges Berger, le député de la Seine, reprit après 1889 le projet abandonné; il choisit la Galerie des Machines et rêva d'en faire une serre gigantesque. M. Alphand, qu'il associa à son projet, voulait au Champ-de-Mars raconter l'histoire des jardins et donner les échantillons figurés d'un art où il était passé maître. C'eût été une fête digne de Paris, et pour ce programme magnifique un budget de deux millions fut jugé nécessaire. Sur ce Alphand mourut, et sa mort fit échouer l'entreprise.

M. Larroumet a ramassé l'idée, mais il l'a logée plus à l'étroit: la galerie de la rue de Sèze lui a suffi; il en a fait une serre d'automne, un salon où s'étiolaient frileusement quelques chrysanthèmes et des dahlias.

Mais il faut savoir gré à l'aimable et actif président de la Société d'encouragement à l'Art et l'Industrie, qui a su garder à cette idée française un champ d'expérience à Paris. Il eût été facheux de voir nos voisins tenter avant nous une étude qui doit amener de féconds enseignements.

L'Exposition qu'a organisée, sous la direction de M. Larroumet, le secrétaire général M. Marrye, n'avait ni la méthode ni la portée promises dans le programme de l'Union centrale; — mais telle qu'elle était faite, avec le concours des manufactures nationales, l'aide de quelques collectionneurs et de certains artistes, elle présentait un gracieux ensemble.

C'est, en définitive, une agréable préface à la magistrale Exposition qu'on nous promet. Déjà on a exprimé cette pensée qu'il y aurait là pour nos maîtres ornemanistes, nos artistes industriels, pour tous ceux qui participent au décor de l'habitation et du costume, une indispensable répétition à organiser avant la grande Exposition universelle de 1900. — Puisqu'on veut trouver au siècle prochain l'attrait d'un style rajeuni, c'est en rapprochant de la nature vivante l'histoire des styles anciens, qui en sont dérivés, qu'on trouvera le moyen d'en faire sortir une floraison nouvelle.

Les jolis bibelots exposés chez Petit, les tableaux des maîtres anciens, les fraîches aquarelles d'aujourd'hui, les Sèvres et les Gobelins, les Saxes, les belles étoffes, les

1. Voir à ce sujet la *Revue des Arts décoratifs*, tome XI, page 1 : « Une Exposition de la Plante : projet présenté au Conseil d'administration de l'Union centrale, » et tome XII, page 225 : « La Plante, histoire d'une exposition ajournée. »

L'EXPOSITION DE LA FLEUR DANS L'ART

Imp. Phot. Aron frères, Paris.

PIVOINE DE CHINE

PLANTE DE PLEIN AIR, PHOTOGRAPHIE DE M. PLAUSZEWSKI

POUR UN OUVRAGE EN PRÉPARATION : « LE PRINTEMPS FLEURI »

orfèvreries et les éventails prêtés par quelques-uns et rangés avec goût, avaient de quoi charmer les visiteurs : ils n'ont pu servir de leçons, mais ils ont dû inspirer aux premiers initiateurs qui ont eu le projet de cette exposition le désir de la faire plus sérieuse et plus instructive. — C'est affaire à l'Union centrale qui se doit à elle même de prendre en main cette entreprise. Elle voudra, nous l'espérons — et je suis ici l'interprète, on peut m'en croire, de la majorité de nos artistes et de nos fabricants, — offrir à la production contemporaine ce premier champ d'expérience, avant la grande et définitive bataille de 1900 !

Ici, je dois entrer dans quelques explications au sujet des efforts qui, depuis quelques années, sont énergiquement faits non seulement en France, mais en Angleterre, en Italie, en Autriche, en Allemagne surtout, pour développer dans les écoles d'art décoratif l'enseignement au point de vue des applications de la plante, comme motif d'ornement. On comprendra mieux ensuite pourquoi il semble indispensable que l'Exposition dont je parle ait lieu dans notre pays avant l'année 1900. C'est ce que je tenterai dans une prochaine note.

(A suivre.) VICTOR CHAMPIER.

HENRI CAMERE

Henri Cameré est né le 13 décembre 1830, à Paris, où sa vie s'est écoulée tout entière, vie de travail et de production constante, qui vient d'être brusquement et bien trop tôt tranchée[2].

Son enfance fut de bonne heure laborieuse, et cette sévérité de la vie à son aurore, sans doute utile à la première formation du talent de l'artiste, laissait à l'homme mûr un souvenir un peu mélancolique qui contribua à faire naître et grandir chez lui cette affection si douce et si touchante pour sa charmante femme, pour ses deux aimables enfants qu'il enveloppait du plus tendre amour paternel.

Dès l'âge de douze ans, Henri Cameré entrait dans l'atelier de M. Feuchère, le fabricant de bronzes, milieu judicieusement choisi pour former un tout jeune homme. Dans la maison de son patron, il trouvait un mouvement de fabrication intelligente, de modèles choisis avec goût, rapidement renouvelés. Feuchère l'architecte, Jean Feuchère le statuaire, l'ébéniste Jules Fossey, étaient de la famille, et l'apprenti entendait là plus d'une conversation instructive. Des amis tels que Jules Dieterle, Despléchin, Névillé, Séchan, fréquentaient la maison;

1. Voir pour cette série les précédents volumes de la *Revue des Arts décoratifs*.
2. Il est mort à Paris le 28 août 1894.

c'étaient les maîtres de la décoration théâtrale à l'Opéra qui venaient animer le tranquille marais, et sans doute c'est auprès d'eux que s'est développée l'aptitude de Cameré pour les choses du théâtre, l'intelligence de ces petites maquettes d'échelle réduite, plantées comme des décors, où il nous donnait plus tard, avec quelle dextérité! l'illusion mathématiquement exacte d'un ensemble souvent compliqué, une garniture de toilette toute dressée, un surtout servi, depuis la petite salière du premier plan jusqu'au candélabre élancé qui pyramide au centre de la table.

L'enfant se plaisait dans ce milieu. Bien des fois, me contant, longtemps après, ses années d'adolescence, il me dépeignait ces ateliers en rez-de-chaussée où tant de journées heureuses se passaient à classer, à cataloguer les modèles, les dessins, les plâtres, les moulages, sans oublier le soin de ces plants de lierre qui, dans la cour, égayaient les vitrages. Ces lierres, toute la flore, toute la campagne de tant d'enfants de Paris, il les entourait d'autant d'amour que les ouvrages d'art, et quarante années plus tard le souvenir d'enfance s'éveillait lorsqu'en hiver, d'une campagne lointaine, un ami lui envoyait quelques branches au feuillage vernissé, chargées de lourdes grappes de graines noires; ces branchages, si peu rares, mais qui lui rappelaient le passé toujours cher, placés dans un vase où seul il entretenait une eau chaque jour renouvelée, il ne les jetait au feu qu'après avoir vu la dernière feuille, passant du ton de la sombre émeraude à celui de l'or pur, se détacher d'elle-même de la tige dépouillée.

Le service militaire — il était alors de cinq années — interrompit ces simples et saines études. A Versailles, où Henri Cameré était en garnison dans l'artillerie de la garde impériale, il ne songeait qu'à faire son devoir. Ses habitudes d'ordre minutieux ne nuisaient pas à sa réputation de parfait soldat; mais il est aussi permis de supposer que des portraits dessinés avec facilité pour quelques officiers, quelques feuilles de vélin habilement enluminées pour leurs femmes, n'enlevaient rien à son bon renom et n'abaissaient point ses notes, excellentes d'ailleurs.

Notre artiste, néanmoins, n'était rien moins que fait pour l'état militaire; aussitôt son temps achevé, il prenait avec joie le chemin de Paris, tout son univers.

Et cependant il y avait, à cette heure, place pour plus d'un souci dans sa pensée; il fallait dire adieu à la quiétude de l'enfant, à l'insouciance du jeune soldat; il fallait songer à se faire une situation. Se faire une situation, tâche effrayante que ne peuvent mesurer les favorisés qui trouvent la situation toute faite dans leur berceau; il sentit le poids écrasant de cette couche de pierre qu'un inconnu doit soulever pour conquérir une petite place au soleil, et ce sont les lenteurs, les déboires, les anxiétés de cette dure période, victorieusement traversée par Cameré, qui lui auront laissé dans le fond du cœur cette pitié attendrie pour les timides débutants qui, bien plus tard, venaient lui demander, à lui parvenu au premier rang, conseil et protection.

M. Albinet avait succédé à M. Feuchère; nonobstant ce changement, Henri Cameré rentra dans cette bonne et paisible maison, joyeux de renouer le fil qu'avait suspendu, sans le briser, l'appel sous les drapeaux.

Il se remit au travail courageusement, se donnant d'abord à son patron, puis employant tout ce qui lui restait de temps libre à s'instruire lui-même; son étoile ne lui avait pas départi ces heureux loisirs des jeunes années où les privilégiés peuvent, sous la direction de maîtres éminents, s'approvisionner pour toute une vie d'enseignements, de leçons, de fortes études; il voulut suppléer à de si précieux avantages par un exercice tout personnel, par une gymnastique patiente.

Il dessinait nuit et jour; à ce régime salutaire où il ne devait rien qu'à lui-même, il s'habituait à composer d'une manière toute à lui, en relief, s'il était permis, au prix d'un contre sens, d'exprimer une méthode de composition analogue à celle des jeunes latinistes qui arrivent à penser en latin. C'est de cette période d'entraînement que date chez Cameré ce don rare de voir par la pensée, en crayonnant l'esquisse des objets les plus compliqués, tout à la fois le plan et l'élévation, les profondeurs et la silhouette, les épaisseurs diverses, l'aspect d'ensemble et les valeurs de détail. Dessinait-il une girandole? Dès les premiers tâtonnements du fusain il dégageait le plan du pied, la coupe de la tige et la plantation des lumières et jusqu'aux directions savantes des branches à double courbe, à spirales enchevêtrées, qui de l'axe à la circonférence viennent former une ramure en même temps robuste et gracieuse.

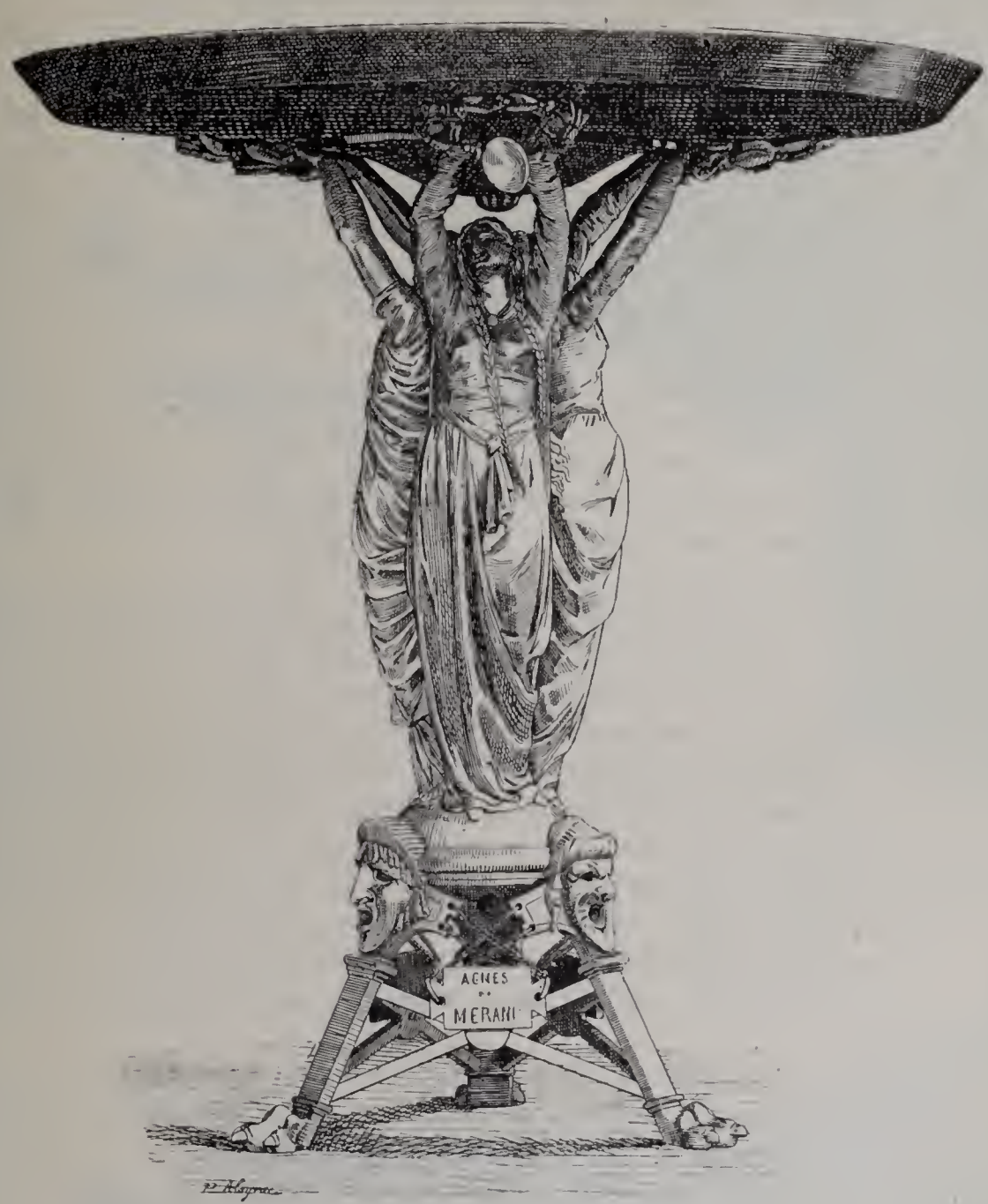
La vingt-cinquième année venait; Henri Cameré s'engageait dans un premier mariage qui eut peu de durée, sa jeune femme étant morte avant que deux années fussent accomplies; elle ne lui laissait pas d'enfant et il se retrouvait seul; étant donné son caractère, c'était une raison pour chercher dans un redoublement de travail l'oubli de la solitude.

Dès cette époque, l'artiste qui commençait à se sentir plus maître de sa main, se mit à travailler pour quelques orfèvres de Paris, et j'entrai en 1865 dans le cercle fort restreint d'abord de sa clientèle; je me rappelle que le premier ouvrage fait en commun entre lui et moi était une coupe offerte à Ponsard par Vienne en Dauphiné, sa ville natale. La Municipalité, en instituant un concours, avait laissé toute latitude aux concurrents; il me parut qu'une patère portée par trois figurines : Agnès de Méranie, Lucrèce, Charlotte Corday, pourrait plaire à Ponsard; sur le pied, trois masques antiques. Cameré donna à ce très simple programme l'aspect le plus élégant, et son dessin fut choisi de préférence à une dizaine d'autres; un statuaire distingué, M. Dumège, modela les figurines avec une grâce svelte et élancée; ce délicat modèle, que j'ai en ce moment près de ma table, me reporte bien loin en arrière; hélas! sculpteur et dessinateur ne sont plus de ce monde.

Ce premier succès était fait pour nous encourager, et je demandai dès lors à Cameré de nombreux dessins, si nombreux même qu'en 1869, remarié depuis peu à une jeune femme en tous points digne d'être la compagne de sa vie, il s'attachait exclusivement à notre maison pour une période qui n'était fixée par aucun contrat et qui dura quinze années.

C'est à cette date qu'a été faite une petite aiguière de cristal de roche dont quelques amateurs peut-être daigneraient se souvenir : de forme ovoïdale, elle se dresse sur une patte fort ténue; le col, également étranglé, s'évase en manière

de coquille; l'anse légère, taillée dans le cristal de roche, jaillit du cœur d'un fleuron d'or émaillé et vient s'attacher à la sertissure du bec; un réseau de minces ornements en or émaillé enveloppe de ses mailles la surface de l'aiguière; par une petite recherche de fabrication, l'orfèvre a voulu que ce filet coloré fût



Coupe offerte à Ponsard par sa ville natale, en 1865.
Composition de Henri Cameré.
Exécution par M. Froment-Meurice.

incrusté dans le cristal de roche où le dessin avait été préalablement incisé, travail périlleux dont quelques juges sévères ont bien voulu se dire satisfaits.

Rompu dès cette époque à cette variété dans la production qui fut une des faces intéressantes de son talent, Henri Cameré dessinait pour nous un an plus tard les bijoux émaillés dont est parée une statue de Cléopâtre, œuvre de

Clesinger : sur le marbre légèrement teinté se détachent discrètement un grand collier à longues pendeloques, deux larges armilla au haut des bras, un diadème étroit au centre duquel l'uræus déploie ses ailes; la draperie à plis menus qui enveloppe le bas du corps est retenue sur les hanches par une haute ceinture agrafée sur les reins. Revêtus d'émaux opaques, turquoise, rouge brun, blanc d'ivoire, aux tons intentionnellement atténués, ces bijoux s'harmonisent avec la teinte ambrée du marbre.

A peu de temps de là Mgr le duc d'Aumale me faisait l'honneur de me commander un cadre pour une miniature ronde représentant Mme la duchesse d'Aumale enfant. A ce petit portrait extrêmement fin où revit dans la grâce enfantine tout le charme poétique de l'auguste modèle, il fallait un encadrement délicat; j'eus l'idée de le former de branchages choisis de manière à rappeler les contrées où s'est écoulée la vie de la princesse : des rameaux d'oranger pour la Sicile où elle est née, des pampres de vigne pour la France où elle ne passa, hélas! qu'une trop faible partie de sa vie, et des branches de houx pour l'Angleterre qui l'a vue mourir. Interprété avec un goût exquis par Cameré, construit en bijouterie par notre habile contremaître Férin, émaillé en perfection par Gagnerè, ce bijou est une des pièces dont le souvenir, après de longues années, reste le plus présent à ma mémoire.

Quelques années après, en 1874, Henri Cameré avait à dessiner une importante pièce d'orfèvrerie religieuse, un ostensoir pour la basilique du Sacré-Cœur, à Issoudun. Mme la comtesse de Bardi, première femme de S. A. R. Mgr le comte de Bardi, morte à la fleur de l'âge, avait légué par testament une somme pour offrir à cette basilique un ostensoir richement décoré; une partie de ses diamants était jointe au legs afin d'embellir l'offrande; notre dessinateur composa pour répondre à ce programme un ostensoir d'une forme simple, sans figures, qu'on exécuta entièrement à la main, n'employant que la pince pour les parties où l'artiste avait disposé quelques fleurons, des fleurs de lis, des acanthes; exclusion de la fonte; quelques sujets reproduits au trait, incisions émaillées de noir sur fond d'or, donnaient à l'ensemble l'intérêt du symbolisme; mais la richesse des pierreries se trouvait principalement soutenue par une brillante broderie d'émail rouge.

Passant du sacré au profane, notre artiste, l'année suivante, dessinait un bijou important et d'une grande recherche de détails qui est la propriété d'une famille où le goût est héréditaire : Autour d'un intéressant camée du XVIe siècle, *Jupiter* et *Hébé* sculptés en une cornaline rosée, s'enroulent des cuirs découpés, émaillés d'un côté en couleur orangée et, par derrière, de gris de fer; quelques fleurons émaillés de rouge et vert, un petit mascaron d'or ciselé, relèvent cet encadrement; une belle poire de perle le complète.

Terminons la série des ouvrages de cette période par un petit objet de bien mince volume où Henri Cameré mit tout son savoir; il y était convié par les circonstances qui entouraient cette petite pièce. Celui qui devait la recevoir, c'était le pape Pie IX, alors bien près de la mort; celui qui l'offrait, c'était cet éminent cardinal Mermillod qui daignait honorer l'humble orfèvre de quelque

1

2

Imp. Phot. Aron frères, Paris.

ŒUVRES D'ORFÈVRERIE COMPOSÉES PAR HENRI CAMERÉ (MORT LE 28 AOUT 1894)

EXÉCUTÉES PAR M. FROMENT-MEURICE

1. — TIARE OFFERTE PAR LE DIOCÈSE DE PARIS AU PAPE LÉON XIII A L'OCCASION DE SON JUBILÉ, EN 1888.

2. — NEF D'ARGENT OFFERTE A LA REINE DE PORTUGAL PAR LES DAMES DE PARIS, A L'OCCASION DE SON MARIAGE

amitié. On avait fait choix d'un anneau pastoral, et comme le diocèse de Genève n'était point très pourvu, consacrant toutes ses ressources à établir et à soutenir ses œuvres catholiques, il fallait suppléer à la richesse des pierreries absentes par le plus d'art possible. Nous prîmes pour le chaton un Saint Pierre émaillé en camaïeu sur fond brun sombre; l'anneau est d'une construction sobre revêtue de détails émaillés en rouge et en blanc qui accompagnent la devise : *Geneva Romae*. Entre le chaton et l'anneau se placent deux cartouches où les armoiries de Pie IX, surmontées de la tiare et supportées par les clefs, sont émaillées dans des proportions infiniment petites, chef-d'œuvre de précision et d'éclat de cet émailleur accompli qui s'appelait Sollier.

Ces œuvres intéressantes ne prenaient pas toutes les heures de notre artiste; entre temps, il faisait un grand nombre de dessins de joaillerie. Quand une des

Écritoire en argent, composée par H. Cameré.
Exécuté par M. André Aucoc.

dames de notre clientèle apportait à briser quelqu'un de ces volumineux bouquets de corsage ou une de ces longues guirlandes de fleurs qui étaient à la mode entre 1840 et 1860, Cameré commençait par faire sur une grande feuille de papier le portrait sommaire des pierreries contenues dans le bijou voué à la destruction; il rangeait les pierres, en effigie, par nature, par grosseur, et, s'il déterminait d'un crayon plus précis le contour des gros diamants, des larges émeraudes, des perles de poids considérable, il ne dédaignait point les petits brillants, ni même les roses presque impalpables; il les rangeait en bataillons pressés, puis quand toute sa petite armée lapidaire était ainsi enregimentée sur le papier, ayant sous les yeux toutes ses ressources, il composait le collier souple, le léger diadème, le bracelet qui devaient constituer la transformation nouvelle des précieux éléments. Des dispositions simples, pondérées, des passements variés, des ornements empruntés à l'œuvre de Bérain, des motifs répétés ou alternés, c'est là qu'étaient ses préférences, c'est là qu'il réussissait le mieux.

Aussi, lorsque les caprices élégants et hardis d'un Massin ou d'un Boucheron, d'un Vever ou d'un Lalique, d'un Hamelin ou d'un Debut, vinrent plus tard

accoutumer nos yeux à des compositions plus légères et plus audacieuses, devint-il nécessaire pour notre maison de demander ces fantaisies aériennes à des artistes moins pénétrés des principes de l'architecture, moins épris des lois de la symétrie.

Dégagé de ce côté, Cameré consacrait ses soins à une autre branche de l'art décoratif, et c'est entre 1878 et 1888 qu'il créait pour notre maison plusieurs de ses compositions les plus heureuses, entre autres ce grand surtout de table que nous avions à exécuter pour la défunte princesse Mentchikoff. S'inspirant des types puissants laissés par Caffieri, par Meissonier, Cameré dessina en cette occasion d'opulentes pièces de style Louis XV qui, sans être la copie d'objets anciens, en conservent l'allure robuste et libre.

De la même date est l'épée d'honneur que la ville d'Abbeville offrit à l'amiral Courbet, qu'elle a vu naître; elle mettait à notre disposition un budget largement suffisant pour que l'épée fût à la fois précieuse par la matière et remarquable par le travail. Le dessin de Cameré était gracieux, la construction générale bien suivie. Comme motif majeur à la poignée, un médaillon ovale qui présente ciselée en relief l'image du Bayard, porté par deux tritons dont les queues s'entrelacent aux arêtes qui dessinent la garde et encadrent la coquille; le pommeau sur lequel est ciselée en ronde-bosse une petite Renommée, est relié à la décoration de la poignée par des trophées de drapeaux; des détails pavés de saphirs, de diamants et de rubis rappellent les couleurs nationales.

Le talent d'Henri Cameré mûrissait d'année en année; sa main avait acquis une habileté exceptionnelle; dans le rendu de ses compositions, il témoignait d'une virtuosité qui fut rarement atteinte; c'est ainsi que dans la plénitude de toutes ses facultés il aborda successivement deux maîtresses œuvres : en 1886 la nef d'argent, don des Dames de Paris à la princesse Amélie à l'occasion de son mariage, et deux ans plus tard la tiare que le diocèse de Paris offrit au pape Léon XIII à l'occasion de son jubilé sacerdotal. Les gravures fidèles qui accompagnent ce texte nous dispensent d'entrer dans une description détaillée; la moindre image parle mieux qu'un long texte.

Cette petite nef orne maintenant le palais d'une jeune et très belle souveraine plongée aujourd'hui dans un deuil profond; j'en ai sous les yeux la maquette édifiée avec une telle adresse de main que l'aspect de l'objet exécuté s'y trouve réalisé par avance; ce que je n'y puis retrouver, c'est le charme, c'est la morbidezza dont le délicieux maître Chapu avait su envelopper les deux néréides, la *Seine* et la *Marne*, qui portent sur leurs bras souples le léger navire.

Un brillant joyau de pierreries et d'émail écussonné aux armoiries de la Ville de Paris, œuvre de mon excellent confrère M. Aucoc, s'agrafe aux flancs de la nef.

De tout autre nature était l'ouvrage qui occupa la moitié de l'année 1888 : Léon XIII s'apprêtait à célébrer ses noces d'or, le cinquantième anniversaire de son ordination, et les nations catholiques préparaient les riches présents qu'elles voulaient, à l'envi, déposer aux pieds du Souverain Pontife. Le diocèse de Paris arrêta son choix sur une tiare, et la dépense fut couverte par une souscription

organisée sous le puissant patronage de Mgr Richard; l'illustre prélat prit aussi en mains la haute surveillance de l'exécution du travail, et confia le soin de le suivre dans ses détails à M. le curé de la Madeleine, qui s'était fait le premier promoteur de cette idée de présent royal.

M. Le Rebours était homme de goût et de science artistique, s'intéressant avec une véritable ardeur à tout travail d'art; il prétendait que ce vieux dicton : « Le mieux est l'ennemi du bien, » n'est fait que pour les paresseux; en toute chose il cherchait le mieux. Ici, ne ménageant ni son temps ni sa peine, il travaillait fréquemment avec nous, et plus d'une amélioration heureuse est due à son initiative.

Soupière faisant partie d'un service de table en argent.
Composition de Henri Cameré, exécution par M. André Aucoc.

J'ai perdu dans la même année et l'ami sincère — il me permettait de lui donner ce nom — et le collaborateur fidèle, et c'est pour moi aujourd'hui un souvenir doux et triste à la fois que celui de ces bonnes heures consacrées à la captivante étude de ce difficile travail.

Que de projets avant de se fixer à celui qui a été exécuté! Je vois dans mes cartons six dessins successifs. Nous procédions par voie d'élimination; nous avions débuté par un programme très fastueux où figuraient les plus grands papes en profils sculptés sur des pierres précieuses; en-dessous, de petits camées représentant les scènes les plus frappantes de l'histoire de l'Église, le tout environné d'abondants rinceaux ciselés ou émaillés. Cet édifice pompeux se simplifiait de semaine en semaine. Un jour M. le curé de la Madeleine conseillait l'abandon des camées; le lendemain c'étaient les émeraudes sculptées que l'on condamnait; enfin les émaux à leur tour disparaissaient; la silhouette même de

la tiare se transformait. Du contour quelque peu ballonné, en honneur au XVIIIe siècle, elle remontait par une épuration progressive au profil presque ogival usité au XVe, et, nous inspirant des tiares qui figurent dans quelques tableaux des primitifs, nous nous arrêtâmes à une décoration très peu chargée : la coiffe en soie blanche mate partout brodée d'une floraison d'argent et de perles fines; sur cette coiffe, se superposant, trois couronnes d'or à fleurons trilobés, au bandeau clouté de saphirs, de rubis et d'émeraudes. Le sommet garni d'une croix dont le centre est orné d'un gros diamant et dont les trois branches supérieures se terminent par un rubis cabochon.

Le moindre détail était fixé avec M. l'abbé Le Rebours; ses idées revêtaient aussitôt un corps sous le crayon agile et souple de Cameré. De ces longues conversations naquit chez le curé de la Madeleine une véritable considération pour l'artiste; puis il y avait une autre cause à cette sympathie : la fille de Cameré, élevée avec la plus tendre sollicitude par une mère morte bien trop jeune, suivait avec recueillement les catéchismes de la Madeleine; le curé de la paroisse n'ignorait pas que ces pieuses habitudes éveillaient chez Cameré l'écho endormi de ses jeunes années, et son penchant pour l'artiste se doublait d'estime pour le père de famille.

Quelques années avant de dessiner ces importantes pièces, Henri Cameré avait repris à l'égard de notre maison son indépendance : il était redevenu libre d'accepter tous les travaux qu'on pouvait lui apporter. Mais, de nature réservée, il ne chercha pas beaucoup à étendre son cercle. Il fit un certain nombre de dessins pour les maisons si honorables de M. Boin-Taburet, de M. Têtard; mais ses souvenirs le ramenaient toujours vers nous et vers M. Aucoc.

Épris de la décoration du XVIIIe siècle, l'entendant avec infiniment de goût, M. André Aucoc demandait à Cameré de nombreux dessins de pièces d'argenterie empruntés à cette aimable époque; les petites gravures qui accompagnent ce texte suffisent à indiquer comment et l'orfèvre et l'artiste interprétaient ce style si séduisant quand on le comprend avec intelligence; pas plus que l'orfèvre, le dessinateur n'ignorait que sous l'abondance parfois excessive d'une ornementation surchargée, on doit toujours retrouver une construction rationnelle. Quelque profusion de rinceaux, de coquilles, de fleurs que l'imagination d'un artiste du temps ait répandue sur une pièce d'orfèvrerie, on y lira toujours les lignes puissantes de la charpente même, contrairement à ce qui se voit dans cette fabrication à la fois maigre et confuse, chétive et embrouillée, que nous donnent certains ateliers, cette fabrication qu'on appelle du Louis XV et qui n'est, à proprement parler, que la caricature du vrai style Louis XV tel que le développent à nos yeux charmés les œuvres harmonieuses des Meissonnier, des Boëtier, des Germain.

Cameré se plaisait à creuser ce sillon et il y récoltait une ample moisson. Dès l'année 1889 nous nous étions réunis, M. Falize, M. Aucoc et moi, afin de solliciter du ministère des beaux-arts la croix de la Légion d'honneur pour l'habile artiste; nous avons échoué, et Cameré, d'ailleurs reconnaissant de nos intentions, se montra philosophe : il n'était point dans son tempérament de

s'affliger de cette sorte de choses; néanmoins, très sensible aux marques d'estime, il en reçut une, il y a deux ans, qui le toucha : M. Falize voulait que l'un de ses fils s'instruisît dans le dessin professionnel; il le confia à Cameré, et celui-ci, à qui cependant le professorat n'était point familier, fit une exception, dont il n'eut qu'à se louer, en faveur d'un jeune homme que recommandait la rare autorité de son nom, de ce nom vaillamment porté par un grand-père et un père qui comptent dans notre corporation autant d'admirateurs et d'amis que de confrères.

Ce fut aussi pour Henri Cameré une satisfaction de légitime amour-propre de se voir, à plusieurs reprises, choisi par notre Chambre syndicale pour dessiner la pièce de concours que nos jeunes ouvriers doivent chaque année exécuter pour briguer les prix institués par les orfèvres-joailliers.

Une autre joie encore attendait notre artiste : il y a bientôt un an, l'amiral Avelane et les officiers de l'escadre russe venaient visiter Paris, et les Parisiens organisaient une réception grandiose et enthousiaste; le commerce de la rue de la Paix, le plus brillant de l'Europe peut-être, voulut se distinguer, et on mit au concours la décoration de cette rue, pavée de millions. Un de ces commerçants qui porte avec la grâce et la vivacité sympathiques de la jeunesse le plus vieux nom de cet opulent quartier, encourageait Cameré à présenter un projet, et ce fut précisément ce projet-là qui enleva tous les suffrages, et la réalisation de cette décoration, le soir de la représentation de gala à l'Opéra, provoqua l'unanime admiration.

Cameré jouissait vivement de ces succès; il ne pouvait suffire aux commandes qui le venaient solliciter.

Sa production était considérable, mais ce laborieux n'aimait que le travail; puis il était moralement et bien doucement aidé dans sa tâche par l'affection et les soins dont l'entouraient ses enfants bien-aimés : comme au temps de la mère, toujours et fidèlement pleurée, la jeune fille veillait à ce que cet intérieur, où l'on eût vainement cherché un atome de poussière, conservât dans sa modestie cet aspect élégant que lui donnaient un ordre rigoureux et le goût le plus sûr dans l'arrangement des meubles très simples. Si quelque fatigue se faisait un jour sentir, l'artiste ouvrait sa fenêtre et, accoudé au balcon, il reposait ses regards sur les platanes de la petite place triangulaire, sur la majestueuse colonnade de la Madeleine, sur la toiture métallique de l'église qui ferme par une mer de bronze vert cet horizon étroit mais non sans poésie.

Mais cette vie, très douce dans son travail quotidien, ne devait point se prolonger : bien lentement l'homme monte à la possession de lui-même, et bien brusquement il est arraché à la vie, aux siens, à une situation si péniblement créée. Le 28 août 1894, à la fin d'une journée où plusieurs de ses amis l'ont encore vu, se sont encore entretenus avec lui, tout à coup, comme par la foudre, Cameré fut frappé et, sans qu'aucune souffrance ait altéré son visage, sans qu'aucun signe précurseur de la mort ait prévenu ses enfants accablés, l'âme de cet artiste s'échappait de ce monde de labeur et retournait aux sources éternelles du beau, du bien et du vrai.

E. FROMENT-MEURICE.

La cour d'honneur de l'Exposition de Chicago.

L'ORFÈVRERIE AMÉRICAINE

A L'EXPOSITION DE CHICAGO

(Premier article[1]*)*

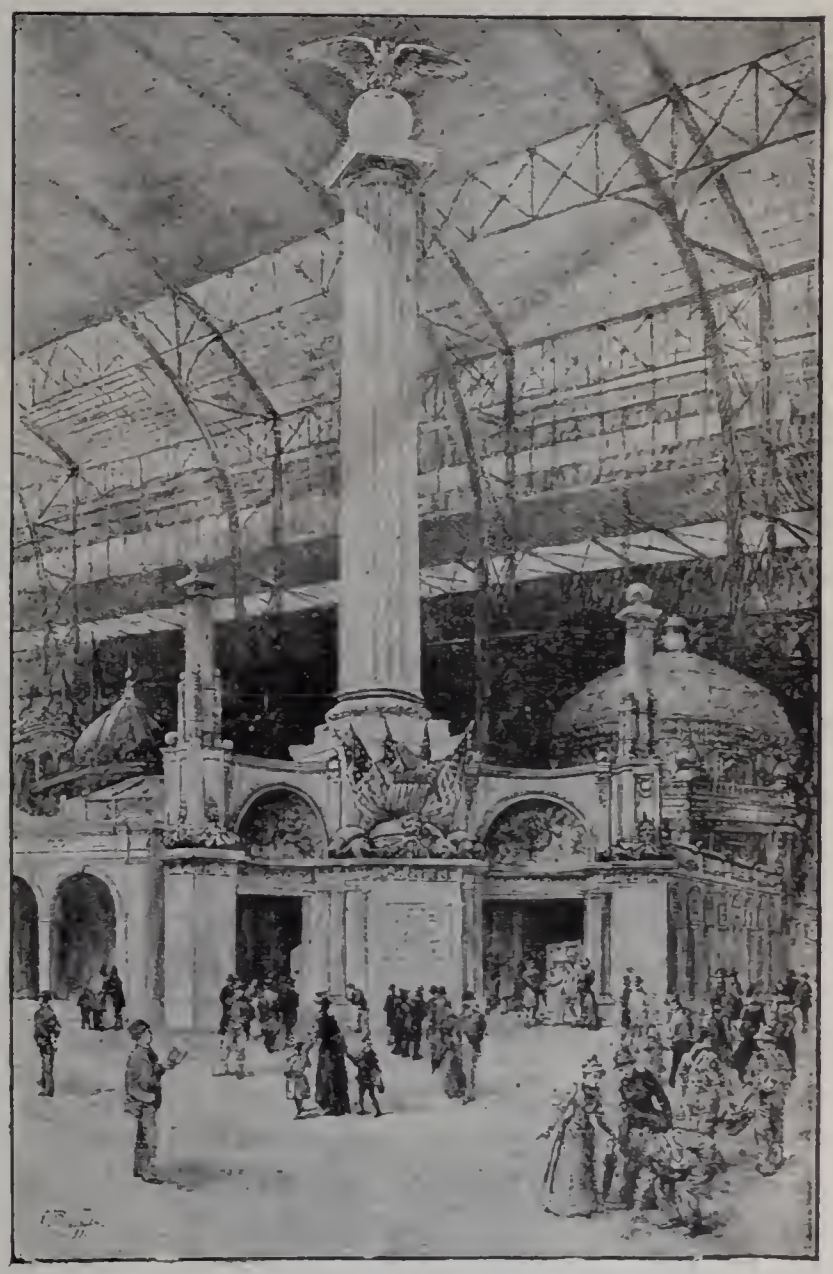
Nous avions bien vu en 1878, à Paris, l'orfèvre Tiffany nous apporter la sensation d'un art très avancé et très personnel. Nous l'avions bien retrouvé en 1889, et avec lui la Compagnie Gorham, exposer des œuvres qui marquaient, sinon un progrès, du moins les résultats de recherches nouvelles, et nous avions été étonnés de l'état d'avancement de cette industrie au point de vue de l'art.

Nous connaissions bien les Américains comme un peuple travailleur, grand brasseur d'affaires, habile à remuer les millions, sachant mettre en valeur son immense territoire et extraire d'un sol vierge des richesses minières incomparables, mais nous ne voulions pas croire que ce métal, argent ou or, qu'il possède en si grande quantité, était pour lui autre chose que la représentation de la richesse; qu'il savait le travailler, le fondre, le repousser, le ciseler, le décorer d'émaux, l'enrichir de pierres précieuses; qu'il était capable, enfin, d'exécuter une pièce d'orfèvrerie finement travaillée, dont la forme agréable et le style

1. L'étude dont nous entreprenons la publication est extraite du remarquable travail de M. André Bouilhet, délégué par le gouvernement français à l'Exposition de Chicago, et chargé de rédiger le rapport de la classe 24. Avant de le remettre au commissaire général, M. Krantz, pour être inséré dans la collection des *Rapports officiels sur l'Exposition de Chicago*, notre collaborateur a bien voulu nous communiquer une copie de son manuscrit. Nous en détachons quelques fragments qui nous semblent devoir intéresser plus particulièrement nos lecteurs, regrettant de ne pouvoir, faute de place, en reproduire *in extenso* les conclusions, ainsi que la partie techno logique, si complète, si claire, et documentée à souhait.

nouveau seraient appréciés par une population qui s'affine et devient sensible aux jouissances de l'art.

A un certain point de vue, les Américains ont une supériorité sur nous; n'ayant pas de passé, ils ne sont pas tentés de regarder en arrière; n'ayant pas de traditions, ils ne tombent pas involontairement dans la copie plus ou moins fidèle d'un style déjà connu. Aussi, dans une exposition qui devait être un concours où on ne mettrait sous les yeux du public et du jury que des objets nouveaux, que des idées nouvelles, cet Américain absolument neuf était-il très intéressant à étudier.



Entrée des Expositions de Tiffany et de Gorham à l'Exposition de Chicago.

L'Exposition de Chicago était donc une occasion unique d'examiner sur place les œuvres de ces grandes maisons dont nous n'avons guère l'idée en Europe, et les moyens puissants qu'elles emploient pour développer leur production.

Je commencerai l'étude des orfèvres américains par les trois maisons principales : Tiffany, Gorham et Meriden, et dans un chapitre spécial j'étudierai leurs usines et les orfèvres qui, n'ayant pas exposé à Chicago, méritent cependant de fixer notre attention.

TIFFANY AND C°. — NEW-YORK.

Trois Expositions nous ont familiarisés avec le nom des Tiffany, et nous ne referons pas ici leur histoire.

Pendant trente ans ils importèrent d'Europe le meilleur des œuvres de nos ateliers de bijouterie, de joaillerie, d'orfèvrerie et de bronze, et c'est lorsqu'ils

ont eu conquis la clientèle riche de leur pays, qu'ils ont bien su ce qu'ils devaient lui mettre sous les yeux, qu'ils ont tenu à la satisfaire eux-mêmes, en créant, pour une consommation qu'ils connaissaient bien, une orfèvrerie s'adaptant au goût et aux habitudes américaines.

Ils sont devenus alors des orfèvres de premier ordre, appelant à eux des mains habiles de tous les pays, donnant asile aux transfuges de l'Europe et arrêtant au passage ou même faisant venir des artisans de l'empire du Nippon pour surveiller les procédés d'un art dans lequel ils sont passés maîtres.

Sûrs d'eux-mêmes. soutenus par un capital considérable, aidés d'un personnel habile formé dans la maison, entourés de collections choisies avec goût de tous les spécimens des arts du métal anciens ou modernes, ils pouvaient se livrer sans crainte aux tentatives coûteuses, aux essais de fabrication les plus audacieux.

Une direction artistique, habile et primesautière ne leur a pas fait défaut. M. Morre fut longtemps le chef incontesté de l'*art department* de la maison Tiffany. Homme de goût et d'initiative, M. Morre avait beaucoup voyagé, il avait beaucoup vu et bien vu, il avait rapporté de ses voyages les collections les plus complètes en moulages, en photographies, en objets authentiques empruntés aux arts de la Perse, de l'Inde, de la Chine et du Japon. Il s'était approprié leurs idées, leur mode de décor, et de tout cela il avait retiré une expression nouvelle s'accommodant bien au goût des femmes élégantes qui voulaient du nouveau. Il avait baptisé du nom de « style saracénique » un style qui n'était ni de l'égyptien, ni de l'indou, ni du japonais, mais une conception particulière et personnelle des Arts de l'Orient auxquels le nom de style américain conviendrait bien mieux aujourd'hui.

Faisant abstraction des formes classiques, des profils savamment étudiés, des lignes architecturales, M. Morre cherche avant tout les formes rudimentaires et primitives de l'objet qu'il conçoit et dont l'usage ou la destination doit être la caractéristique de la forme.

Simplifiant les profils, assouplissant les contours, arrondissant les angles, le vase, qu'il soit le vulgaire thème de l'intimité, la coupe des dîners des fiançailles ou le Taukard des grands banquets, n'est pour lui qu'un prétexte à décoration où les ornements, les oiseaux et les fleurs sont traités de verve et interprétés dans les modes les plus variés du décor métallique.

Son goût correspondait si bien au goût des Américains qui possèdent, que le succès ne lui a jamais fait défaut, et qu'aujourd'hui qu'il n'est plus, le style qu'il a créé a fait école et se retrouve non seulement dans la maison qu'il a dirigée, mais chez les autres orfèvres ses concurrents ou ses émules et même dans les œuvres d'architectes dont l'Exposition de Chicago nous a montré, dans le Palais des Transports et le Pavillons des Pêcheries, des spécimens très réussis.

Il n'est donc pas étonnant que ses successeurs dans la direction artistique de la maison Tiffany aient tenu à suivre la voie tracée par lui.

D'ailleurs, M. P. Farnham, directeur artistique actuel et chef du département de la bijouterie, et M. Curran, dessinateur en chef du département de l'orfèvrerie

et l'auteur du vase *Magnolia,* sont les élèves de l'*école Tiffany* et ont été complètement formés dans la fabrique et l'atelier de la maison.

Vase *Magnolia,* en argent et émail de 0m80 de hauteur.
(Maison TIFFANY.)

C'est donc le développement naturel des idées du premier directeur artistique que l'Exposition actuelle nous montre aujourd'hui.

Nous allons passer successivement en revue les pièces principales de cette Exposition, et nous aurons l'occasion d'exprimer au cours de ce travail les renseignements qu'il nous semble utile de recueillir.

Le vase *Magnolia*, qui est une des pièces les plus importantes de cette Exposition, est intéressant par l'étrangeté de sa composition et la difficulté vaincue de son exécution. Il est pour des yeux parisiens un objet qui excite plutôt la curiosité que la sympathie. La fleur en est le principal et même l'unique ornement, mais la fleur avec la variété de ses formes et le charme de ses colorations, rendue au moyen de toutes les ressources de la décoration métallique usitées chez Tiffany.

Sa forme a été suggérée, dit-on, par une antique poterie trouvée parmi les reliques des anciens souverains des Pueblos. Les huit poignées placées autour du col représentent, dans la pensée de l'auteur, les vieilles races américaines; elles se détachent sur une frise de branches et de pommes de pin entrelacées.

Quatre grosses opales sont serties dans le pied du vase; elles doivent figurer la terre, qui par sa fertilité donne naissance à toutes les plantes qui croissent sur le sol américain; les plantes sont modelées en haut relief, et les différentes régions qu'elles caractérisent sont séparées par des rinceaux qui prennent naissance dans les racines des plantes qui s'entrelacent et s'épanouissent autour des opales du pied.

La partie la plus large de la panse du vase est formée par une frise de magnolias dont les pétales sont émaillés des tons roses, verts et blanc jaunâtre de la plante elle-même.

Ces émaux mats, de teintes sourdes, s'harmonisent bien avec les ors et les différents métaux employés.

Tout en trouvant excessive l'accumulation des détails qui rendent cette œuvre confuse, il est impossible de ne pas constater les difficultés vaincues, la perfection dans l'exécution et même l'originalité dans la composition.

Ce vase *Magnolia* a la prétention d'être la représentation caractéristique de l'Amérique et de son art; pour le comprendre, il faut, tout en ayant le vase sous les yeux, entendre l'artiste développer les idées un peu quintessenciées qui l'ont guidé dans le choix des plantes qu'il a fouillées avec son ciselet, qu'il a colorées avec l'émail.

Il est de dimensions considérables. Il n'a pas moins de 80 centimètres de hauteur et 50 centimètres dans la plus grande largeur; son poids est de 24 kilogrammes et sa valeur de 50,000 francs.

Si ce vase *Magnolia* qui semble être le *summum* de leur art, est aussi difficile à comprendre, il n'en est pas de même des autres objets, plus simples de composition, qui servent en Amérique à souhaiter les fêtes de naissances et à rappeler les dates anniversaires des événements de famille.

Quelques fleurs bien choisies peuvent suffire à exprimer la pensée de l'artiste, témoin cette charmante corbeille de fleurs destinée aux cadeaux de fiançailles. Suspendu par un ruban d'argent, le panier qui la forme est tressé avec des

branches de fleurs allégoriques: les violettes expriment la constance; la pensée, le culte fervent; les marguerites, l'amour, et le lis, la pureté.

Ici c'est le langage des fleurs, mais celui que tout le monde connaît et peut comprendre sans explication. L'étude de la fleur et de la plante a pris dans leurs conceptions un développement peut-être excessif.

Sucrier en argent décoré de perles basques.
(Maison Tiffany.)

Nous ne pouvons guère les en blâmer, nous qui assistons en France en ce moment à une tentative de rajeunissement de nos styles nationaux par une étude intelligente de la fleur dans nos écoles d'art décoratif, et par une interprétation plus directe de la nature dans nos industries d'art.

Signalons dans cet ordre d'idées un service à thé d'une richesse inouïe et dans lequel ils ont voulu réunir toute la flore américaine. *American Flora* est son nom. Son prix est de 110,000 fr.; c'est, je crois, le prix le plus élevé qu'ait jamais atteint un service à thé se composant simplement des sept pièces classiques sur leur plateau.

Vase en argent repoussé (Prix de sport).
(Maison Tiffany.)

L'artiste a réuni là les espèces les plus connues et les plus populaires de la flore américaine. Il y a comme toujours abondance et même excès d'ornements; chaque pièce est d'une décoration différente faite de fleurs variées dont les finesses sont rendues avec une fidélité scrupuleuse. Tout y est, calice enveloppant, pétales mouvementés, pistils élégants, fines nervures de la feuille. Le ciseleur qui y a mis tout son savoir et tout son labeur, n'a rien négligé, n'a épargné aucun détail; mais la forme, qui semble être une réminiscence de l'art oriental, est indécise et disparaît sous un enchevêtrement confus de lignes et de saillies. Cependant on ne peut s'empêcher d'admirer cette exécution impeccable. Mais si cette perfection nous étonne et nous confond, elle nous laisse

froid et fait regretter tant d'ingéniosité et tant de talent dépensés pour un si faible résultat.

Trois fleurs différentes entrent dans la décoration de chacune des pièces du service. L'églantine, la marguerite et le myosotis pour la théière; le chrysanthème, le cornouiller, le cinéraire maritime pour la cafetière; l'héliotrope, l'œillet et l'azalée décorent le sucrier; le souci, les renoncules et le pois de senteur ornent le pot à eau chaude; la marguerite, le lis et la pensée couvrent la panse du bol, et la bouilloire disparaît sous des jonchées de pavots, d'anémones et de pâquerettes.

Toutes ces fleurs sont réunies sur le plateau, elles sont modelées en haut relief, « matériellement, » comme le disent les Américains, sur la bordure, et viennent, comme un bouquet de feu d'artifice tiré en l'honneur de la flore américaine, s'épanouir sur le fond du plateau en gerbes élégantes et s'éteindre en des saillies insensibles.

Cet amas compliqué de fleurs et de feuilles n'est pas fait pour nous laisser un souvenir qui nous charme, mais bien plutôt pour nous rappeler ces bouquets montés qu'on voyait autrefois aux étalages des fleuristes parisiennes, ou bien encore ces corbeilles grotesques dont les Américains ornent les parterres de leurs jardins publics.

Rien n'est plus ordinaire que de voir dans un parc, au milieu d'un gazon ou au détour d'une allée, une construction fleurie, un fauteuil rustique de dimensions colossales dont la forme est accusée par des joubarbes ou des lobelias; un animal fait de coleus rouges ou de centaurées blanches, voire même un batelier en sedums à feuilles panachées assis dans une barque faite de coleus ou de cinéraires maritimes.

Ces extravagances ont remplacé chez eux les dessins géométriques faits avec des fleurs analogues, que nos jardiniers ont mis à la mode, mais sont loin de valoir les arabesques élégantes qui ornaient sous Louis XIII ou Louis XIV les parterres de nos jardins à la Française.

Ce n'est pas à cela qu'une étude de la fleur poussée si loin aurait dû servir. Plus calme et mieux arrangé est ce petit poivrier dont la panse est décorée d'une gravure à l'eau-forte, qui forme un fond sur lequel s'écroulent en spirale des feuilles de pissenlit d'un joli modelé; les graines alternées avec les boutons de la fleur en saillie sur le couvercle forment des reliefs qui facilitent à la main le mouvement tournant du moulin à poivre.

La fleur, qui, depuis que le monde est monde, sert de thème à toutes les décorations, n'a de charme que si elle est employée avec discrétion et discernement, ou bien avec la grâce naturelle, comme l'ont si bien compris les Japonais, ou bien étudiée de près dans ses plus petits détails, analysée, décomposée et devenant alors la base d'un ornement et d'un style caractéristiques, suivant l'interprétation des pays et des temps.

S'il est permis de critiquer ces essais de composition nouvelle, on doit cependant bien remarquer qu'ils dénotent chez leurs auteurs des idées originales, un désir très marqué de faire du nouveau et une très grande habileté dans l'exécution.

Il n'en est pas de même pour cette table de toilette où ils ont cherché leurs inspirations dans les styles français. Là, ce sont l'éducation première, les traditions qui leur manquent, et je les préfère de beaucoup dans leurs créations originales.

Ce qu'il faut admirer surtout dans l'exposition de Tiffany, c'est la fécondité, la diversité incroyable de ses modèles ; partout, dans tous les coins de ses vitrines, l'œil est attiré par quelque objet nouveau ; il emploie tous les métaux et les orne de toutes les patines. On reconnaît dans cet effort la maison disposant de capitaux considérables et pouvant se livrer à tous les essais, à toutes les tentatives,

Cuillère Chrysanthème. Gui. Iris. Cuillère Chrysanthème.

(Maison Tiffany.)

recherchant dans tous les pays des idées nouvelles capables de renouveler l'intérêt de sa fabrication :

Tiffany a fait certes un très grand effort, une très grande dépense d'imagination pour cette exposition, et la liste seule des pièces importantes faites spécialement pour elle serait trop longue à insérer ici ; j'en citerai seulement quelques-unes.

Un guéridon en argent massif, dont le dessus tout de fleurs, garni, quoique bien traité, fatigue les yeux par sa composition trop chargée.

Un immense bol à punch *(Bacchanalian)* avec son plateau en argent repoussé et sa cuillère.

Plusieurs prix de sport ; entre autres un prix de 50,000 francs pour le Yachts-Club, où naïades et tritons s'ébattent au milieu des algues sur la panse d'un vase d'argent d'une composition trop chargée.

Tout un service de toilette en argent très complet dans lequel les amours, les

carquois, les thyrses et les flambeaux, tous les attributs galants du XVIIIe siècle servent de thème à la décoration.

Les Tiffany semblent très fiers de cette œuvre, qui ne nous rappelle en rien le siècle dernier et n'aurait aucun succès en France. Mais c'est que pour composer une œuvre de ce genre il faut, sinon avoir vécu dans le siècle qui vit éclore les élégances d'une société polie et raffinée, du moins avoir respiré l'air des musées et des collections qui nous font revivre au milieu du mobilier et des charmantes inutilités dont aimaient à s'entourer nos ancêtres.

Cafetière décorée de ciselures repoussées et d'anneaux opaques (style oriental).

Cafetière en argent gravée à l'eau-forte (style égyptien).

Maison TIFFANY.

Et puis, si aux attributs de l'amour on veut ajouter, comme ils l'ont fait dans ce service, les figures qui les réveillent et les complètent, il faut des artistes d'une éducation spéciale qui ne se trouvent guère ailleurs que dans notre pays. C'est encore une supériorité qui nous reste.

Mais là où Tiffany excelle, c'est dans la multiplicité des objets inventés pour tous les usages de la vie américaine; leurs formes sont plus simples, leur décoration moins tapageuse, et l'on comprend facilement le succès qu'ils peuvent obtenir auprès de l'Américain à la bourse bien garnie.

Celui-ci trouve dans leurs vitrines une série de porte-bouquets destinés à mettre une seule fleur : tous sont différents par leur forme et leur décor, qui rappellent

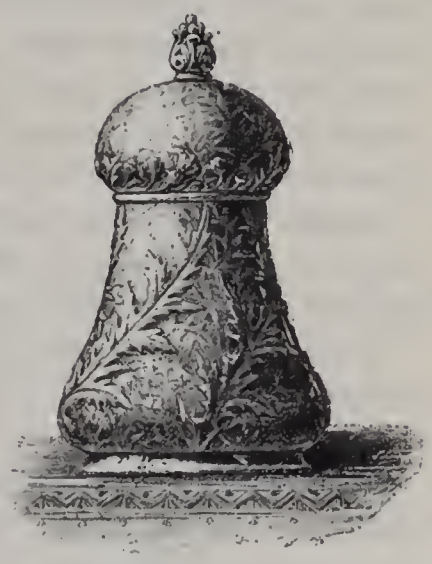
une des fleurs populaires de l'Amérique; des petites cafetières d'un art semi-oriental, aux lignes simples, dont la ciselure est merveilleuse et dont la décoration se complète par des émaux mats et des pierres enchâssées dans la forme.

C'est une des caractéristiques de cette orfèvrerie. Pour lui donner un attrait nouveau et en renouveler les effets, ils incrustent dans le métal les pierres les plus variées, les turquoises, les opales, les lapis, les aigues marines, les pierres de lune, les perles américaines; tout cela s'arrange et s'harmonise dans une tonalité douce qui nous plaît, mais surprend par son audace et sa nouveauté.

Une collection de petits vases composés dans l'esprit japonais, amusants par leur originalité.

L'un est formé par de grosses crevettes placées côte à côte; leurs queues

Vase aux grenouilles.
(Maison Tiffany.)



Poivrier de feuilles de chardon.
(Maison Tiffany.)

s'épanouissent dans le haut du vase, dont elles forment la collerette, et leurs dos, s'arrondissant, déterminent une panse côtelée, tandis que les antennes s'entrelacent et viennent s'amortir pour former le pied; les interstices des écailles sont en émail.

Un autre vase est décoré d'une série de tortues appliquées sur la forme, alternées depuis le col jusqu'au pied et diminuant de grosseur au fur et à mesure que le vase se rétrécit et s'allonge.

D'autres vases de dimensions analogues, mais dont la forme est différente, sont décorés de colimaçons, de têtes de hiboux, de serpents, de lézards, et produisent une sensation tout à fait imprévue. Ils ont mis à contribution tous les animaux, même les plus repoussants, pour en faire un motif de décor intéressant.

Quatre têtes de grenouilles sortent de la panse d'un vase de forme basse et quadrangulaire et d'un aspect assez comique.

Je semble peut-être insister outre mesure sur ces compositions, dont une description froide et sèche ne peut certes rendre l'effet; mais il est incontestable que ceux qui ont emprunté à cette faune des marais et des mers des motifs aussi imprévus, ont fait preuve d'une ingéniosité et d'une fécondité d'invention

remarquable. Si cette fécondité, cette souplesse que nous étions habitués à ne rencontrer que chez ces artistes merveilleux dont les œuvres dessinées ou sculptées ont depuis trente ans renouvelé nos idées décoratives, se retrouvent à un aussi grand degré chez les Tiffany, c'est que Japonais et Américains, quoique ceux-ci s'en défendent, ont longtemps cohabité ensemble à Union Square. Ils ont appris d'eux à donner au métal certaines douceurs, certaines colorations, certains repos dans les formes et le décor qui font le charme de l'art japonais.

Malheureusement, dans ces grandes pièces que j'ai essayé de décrire plus haut, Tiffany semble avoir oublié les utiles leçons de ce peuple artiste jusque dans les moelles. Il n'en est pas de même dans l'ornementation de ces menus objets d'usage que nous désignons en France sous le nom de petite orfèvrerie, qu'ils produisent en grande quantité, et dont la variété est extraordinaire : une pelle à bonbons, une fourchette à pickles, une pince à marrons, une cuillère à glace, objets prosaïques en eux-mêmes, sont devenus entre leurs mains des bibelots amusants d'une décoration très variée et presque toujours bien appropriée à leur usage.

Il n'est pas jusqu'à la manière de les présenter qui ne soit originale : chaque objet est placé dans un écrin souvent du style même de la pièce, qui devient ainsi un cadeau très tentant.

Nous ne pouvons nous figurer la variété immense de ces menus objets : tous les mets, tous les fruits, tous les légumes ont pour ainsi dire un outil spécial attaché à leur usage.

Les vendeurs et les artistes de cet immense stock sont perpétuellement en rapport avec une clientèle de millionnaires, avec des femmes aimables qui aiment à causer et à tromper les longues heures de solitude que leur laissent les *business* de leurs maris, en venant dans les salons de Tiffany inventer avec eux quelques fantaisies nouvelles pour satisfaire leurs désirs ou leurs caprices.

Comme en 1878, on retrouve aussi dans les vitrines de Tiffany des collections de cuillères et de fourchettes dont les manches donnent prétexte à toute une série de décors très variés. La figure humaine entre dans la composition de ces objets, et ils ont cette année ajouté à leur collection des types d'Indiens qui jadis peuplaient les Montagnes Rocheuses ; ils les ont représentés dans leurs costumes nationaux, couverts de peaux de bêtes et de plumes et enfermés dans les contours des spatules de couverts en argent rehaussés par des patines variées et par des émaux colorés.

Ces pièces originales, mais tout à fait de fantaisie, ont besoin d'être encadrées. Aussi sont-elles présentées à l'Exposition dans des écrins en forme de boucliers recouverts de peau d'elks et bordés de monnaies indiennes ou de turquoises américaines.

On voit par là à quel point les orfèvres américains, et surtout Tiffany, sont recherchés, même dans les plus petits détails.

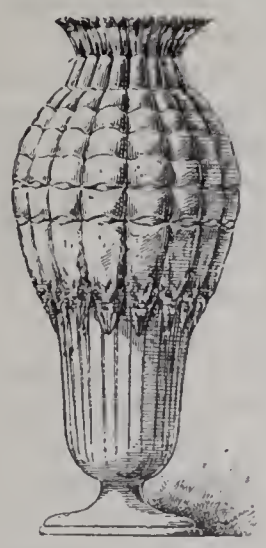
Tout pour lui est sujet à orfèvrerie, et dans ses vitrines, sur la grande avenue du Palais des Manufactures, la première pièce qui frappe les regards n'est-elle pas une bride de cheval en cuir blanc, mais avec boucleries, chaînes, gourmettes

et mors en argent massif des mieux ciselés, puis des fusils, des revolvers, des poignards et des couteaux de chasse, des gourdes de voyage, des thermomètres dans des dents d'éléphant. L'ivoire, le cristal, l'écaille sont enchâssés dans les plus fines montures d'argent et d'or.

Sans vouloir empiéter sur le rapport de mon collègue et ami M. Vever, je signalerai l'emploi des gemmes, des jades et des pierres très variées, qui sont d'heureux motifs de décoration pour l'orfèvre. Un sucrier de forme un peu lourde est orné de grosses perles baroques enchâssées dans des reliefs d'argent et reliées par des ornements dans ce style emprunté à l'Inde qu'ils doivent à M. Moore; une bonbonnière en forme de grenouille modelée d'après nature : le corps est d'argent, les pattes d'or mat, le dos fait de perles américaines de New-Mexico, les yeux de titanite. — Puis, lui faisant pendant, ce crapaud de Long-Island dont les aspérités dorsales sont représentées par une série d'opales. Puis encore cette pièce grotesque mais d'un travail curieux, qui, dit-on, peut servir de brûle-parfums, et qui représente un serpent étranglant un canard de grandeur naturelle : les plumes multicolores de la bête ailée sont colorées d'émaux aux tons variés; les écailles du reptile ne sont autres qu'une collection d'opales de Queensland, et pour donner plus de vraisemblance, le groupe est supporté par un tronc d'arbre véritable. De près, c'est charmant; mais de loin on dirait un motif dû à l'art de l'empailleur et emprunté à quelque cabinet d'histoire naturelle.

J'ai tenu à décrire ces quelques pièces pour finir cette étude sur l'exposition de Tiffany, afin d'essayer de donner à ceux qui ne l'ont pas vue une idée de la multiplicité de ses créations de 1893. Si j'ai quelquefois blâmé, critiqué certaines exagérations qui choquent nos idées européennes, il n'est pas moins certain qu'il y a là un grand effort dont il faut louer ceux qui dirigent cette importante maison d'orfèvrerie, que rien n'arrête dans la voie de l'originalité créatrice et de la perfection manuelle, et qui restent dignes de la réputation que leur ont faite en Europe les Expositions de 1878 et 1889.

(A suivre.) ANDRÉ BOUILHET.



Vase aux crevettes.
(Maison TIFFANY.)

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE HARLEM

Les premiers musées d'arts, de sciences et d'antiquités furent fondés par des princes et des riches particuliers, qui, partageant les sentiments humanitaires du siècle dernier, ou bien mus par une vanité excusable, voulaient faire passer leur nom à la postérité, en consacrant leurs richesses au bien public.

Mais ces musées, qui aujourd'hui occupent une si belle place dans les guides des voyageurs de toutes nos grandes villes, ne me semblent pas assez répondre aux nobles intentions de leurs fondateurs; et je crois qu'ils ne sont de nature à devenir jamais des foyers de civilisation que pour un petit nombre d'initiés. La majorité des visiteurs n'en retirent aucun enseignement. Pour eux, ces collections de peintures, de sculptures, d'antiquités, d'objets de sciences et d'arts, ne sont que des curiosités dont la beauté ou la singularité attire un instant leurs regards, mais dont l'écrasante richesse étouffe bien vite les impressions, distrait l'attention et finit par détruire toute conception naïve.

Dans ce nombre ne sont pas compris les touristes, pour qui les visites aux musées ne sont qu'un passe-temps formant partie de leur itinéraire.

Loin de moi la pensée de vouloir contester l'importance des grands musées comme monuments publics, servant à développer le sentiment national des peuples, ou à conserver les chefs-d'œuvre des grands hommes du passé et les trésors amassés par la patience et la persévérance de nos pères. Mais je conteste qu'ils aient jamais exercé une influence directe sur le développement intellectuel, matériel ou moral des peuples.

Qui oserait soutenir que les immenses trésors du Vatican, du Louvre ou du Musée britannique, ont eu une influence sur le génie des Italiens, des Français, des Anglais? Ne dirait-on pas, au contraire, que ces précieux restes du passé ont étouffé toute manifestation du génie, et retardé l'avancement de la civilisation, et nos pères n'ont-ils pas accompli leur glorieuse carrière sans musées?

Et les musées d'histoire naturelle et de physique? L'instruction et l'intelligence se sont-elles développées davantage chez le peuple depuis qu'il fréquente ces institutions grandioses? Sont-elles autre chose, à vrai dire, que des entrepôts contenant des objets dont l'utilité se limite au travail d'un petit nombre d'adeptes?

Néanmoins, je crois avoir le droit de supposer qu'à l'avenir ce seront les musées qui joueront le principal rôle dans l'enseignement populaire.

Comparez un musée à un livre; — l'enseignement direct à l'enseignement par signes,

qui doivent être transformés par le cerveau en pensées qui, à leur tour, doivent représenter la réalité. Ainsi, d'un côté la transmission directe, l'objet directement réfléchi; de l'autre, l'objet obscurci par le triple effort exigé de l'intelligence!

La génération future choisira la voie la plus courte; elle préférera la lumière du soleil à celle de la lune, les musées aux livres. — Nous lisons trop; les générations futures comprendront la vie mieux que nous. Mais les musées de l'avenir présenteront un caractère bien différent des musées actuels. — Les musées d'aujourd'hui distraient et égaient l'attention par une foule d'objets disparates; les musées de l'avenir seront arrangés de manière à réunir les divers objets dans un ensemble harmonieux et d'une éloquence tacite. Ils parleront sans paroles; ils seront les devanciers d'une période bien lointaine encore, où l'échange d'idées se fera bien plus vite et plus facilement. Ils remplaceront un jour la fatigante lenteur de notre langue grammaticale.

Je ne connais pas encore un seul musée ayant atteint ce but.

Ce n'est pas chose aisée que de réaliser une telle conception.

Dans les musées d'histoire naturelle, le premier pas a été fait en représentant chaque groupe de façon à fournir un aperçu des caractères généraux de chacun d'eux; dans les musées d'antiquités, par le classement chronologique; dans les musées ethnographiques, par la séparation rigoureuse des races; — dans les musées d'agriculture, par l'introduction de tableaux représentant les produits et leur culture.

Quoique des essais, ce sont néanmoins des efforts dans la bonne voie. Et il est aisé de comprendre que par l'adoption générale d'un tel système de classification (lorsque tous les objets de valeur instructive secondaire ou nulle auront été éloignés) les musées verront de beaucoup se réduire leurs dimensions. Alors, la question de qualité, à laquelle on attache encore trop peu d'importance, prévaudra sur celle de la quantité.

Mieux vaut un seul objet bien représenté que des milliers de fragments égarant la vue sans parler à l'intelligence.

Les résultats que les musées de l'avenir devront tâcher d'obtenir sont d'écarter tout objet inutile, ne se rattachant pas à l'idée qui doit être représentée; de réunir en groupes tout ce qui a rapport à un même sujet, permettant ainsi au visiteur de s'instruire sans se fatiguer.

L'enseignement par la lecture exige un effort compliqué et fatigant du cerveau. De même l'enseignement oral. L'oreille est un organe capricieux. Interrogez les instituteurs des écoles publiques. Ils vous diront combien peu de leurs paroles seront restées gravées dans les petits cerveaux de leurs élèves. Et les impressions laissées par cet enseignement sont bien faibles: des ombres comparées à la réalité.

Voici par où pêche notre instruction publique : la théorie précédant la pratique, l'abstraction précédant la réalité, un chemin long et tortueux, au lieu du chemin direct tracé par la nature.

Une méthode idéale d'enseignement permettant à l'intelligence de saisir l'objet directement et sans intermédiaire, pourrait être le mieux réalisé par les musées d'art.

Tandis que les sciences exigent une longue étude de phénomènes dont l'origine restera à jamais hypothétique, les arts sont à la portée de l'humanité tout entière. L'histoire des arts, tant chez les peuples primitifs que dans les sublimes conceptions des grandes époques, doit attirer l'attention de toutes les classes de la société, si elle est représentée par des objets bien choisis.

Depuis l'origine des religions, ce sont les arts qui ont été une de leurs plus grandes forces, en reproduisant leurs traditions, et jamais les peuples n'ont aussi bien compris les dogmes de leurs religions que par les décorations symboliques des murs de leurs temples — les arts appliqués à l'architecture religieuse.

Peut-être cette application, cette prépondérance d'un seul grand idéal donne-t-elle la meilleure idée du rôle des musées de l'avenir.

L'art est accessible à toutes les classes de la société; il appartient à tout le monde. Et les artisans ne sont pas les moins aptes à comprendre son langage.

Si dans un musée d'art, le sujet même est compris par le public, c'est par le rôle important que joue l'art dans le travail journalier. Dans la plupart des branches de l'industrie, l'art, et surtout la technique des arts plastiques, domine. La précision, le travail consciencieux exécuté avec amour, voilà le mystère de tous les métiers. Ordinairement, les gens du monde restent indifférents au travail des artisans. Ils n'y voient rien d'extraordinaire. Ils ne comprennent pas jusqu'à quel point ils sont dépendants de la force instinctive qui anime ces œuvres. Dès qu'ils essaient d'imiter une simple opération manuelle, ils sentent leur infériorité — fussent-ils les plus grands philosophes ou les plus grands littérateurs de leur temps. — Ils reconnaîtront que le titre de professeur a une signification beaucoup plus étendue que celle qu'on lui accorde ordinairement.

Voilà pourquoi on attachait dans l'antiquité, à la classe des artisans, un sens mystérieux, comme si elle eût été sous l'influence des démons. Les *Trael* scandinaves étaient une race autochtone, une race de travailleurs et d'artisans, renommée pour son talent merveilleux (les gnomes des anciens contes populaires), jouissant de la haute faveur des princes et des grandes dames. — Le type des *Trael* se retrouve également chez les Grecs, où il est personnifié par Vulcain, le dieu-forgeron boiteux.

Les *Trael* existent encore parmi nos ouvriers, mais leur ancien génie a disparu, ou plutôt dort d'un sommeil profond. Ce génie peut renaître et se manifester sous l'influence de circonstances favorables. — Ce réveil est justement la grande question des musées.

Et lorsque les objets qu'ils contiennent seront arrangés avec tact, l'homme du peuple comprendra leur valeur historique, il comprendra que l'art a existé dans toutes les périodes de l'histoire, tant à leur origine qu'à leur déclin; il comprendra que l'exposition d'une collection chronologique d'objets d'art appliqué n'est que l'histoire abrégée des temps passés, et, enfin, comment l'art a changé de caractère en devenant, de passion naturelle, d'instinct mystérieux qu'il était, une froide technique exercée sans cœur et sans âme.

Alors il comprendra que la véritable source de l'art est le génie de l'homme, le génie naturel, naïf, non encore étouffé par un enseignement conventionnel. Il comprendra que les peuples les plus primitifs ont mieux senti cette passion que notre monde civilisé; il la retrouvera au fond de son être, et ses yeux s'ouvriront un jour à la nature, seule et véritable source de la beauté et de l'art. — Alors il éprouvera des jouissances qui lui étaient restées inconnues. L'art lui sourira. Le terne horizon de la vie monotone des travailleurs s'éclaircira; enfin il verra luire un rayon de soleil.

Une religion nouvelle, un évangile nouveau se formera: — le culte du Beau, qui deviendra le grand consolateur des maux de la vie. Non pas le Beau incompris, ruines de l'antiquité appliquées sans discernement à la décoration extérieure, mais le Beau vivant, créant dans la nature elle-même et puisé à sa source.

L'art séparé du métier, — l'art pour l'art, l'art des salons, — a commencé son règne déplorable au siècle dernier. L'art, banni de la vie réelle pendant la décadence des anciennes corporations ouvrières, s'était retranché dans les sphères contemplatives. L'artisan devint simple ouvrier. La civilisation lui avait enlevé toute poésie, tout caractère; ses anciennes chansons et ses fêtes populaires disparurent pour faire place aux fades produits de la littérature moderne; l'influence de la religion ne se faisait plus sentir, la vie religieuse, régulière et bien conforme aux anciennes traditions, fut remplacée par une vie machinale, indifférente, dépourvue de toute poésie, n'ayant en vue que la satisfaction de besoins matériels.

Alors a commencé le règne du prolétariat qui, autrefois une exception à la règle, commence à devenir une classe entière, toujours grandissante.

Rendre à cette classe son ancien prestige, son génie merveilleux et sa grande influence sociale, ennoblir le métier et affranchir les artistes de tout assujettissement à une convention née de la faiblesse de l'intelligence humaine, voilà le but des musées des Arts décoratifs.

Le Musée des Arts décoratifs de Harlem s'ouvrit en 1877. La Société néerlandaise pour le progrès de l'industrie a voulu célébrer dignement sa fête centenaire en fondant cette institution appelée à devenir le précurseur d'une période nouvelle dans l'éducation et l'enseignement du peuple.

D'autres nations avaient donné le signal: South-Kensington, Vienne, Berlin, Dresde, ont vu s'élever dans la seconde moitié du siècle des Musées renfermant des trésors d'art, nobles restes des siècles précédents, où l'art jouait encore un rôle dans le métier, alors que l'artisan était artiste et l'artiste artisan.

L'art, en Hollande, se trouvait encore concentré en 1877 dans quelques collections de peintures. — Peinture et Art étaient alors vraiment synonymes. Les seuls initiés pouvaient en jouir, le peuple y restait étranger...

Autrefois la Hollande était renommée pour ses meubles sculptés, pour son argenterie repoussée et ciselée, pour sa faïence de Delft, pour ses tissus de velours et de soie. Tout cela a disparu au commencement du siècle, dans la révolution fatale amenée par les fabriques, qui inondèrent le monde civilisé de leurs produits à bon marché et dépourvus de toute valeur artistique.

Le but que la Société d'industrie a voulu réaliser depuis sa formation en 1777 a été de relever les arts et métiers nationaux du déclin dans lequel ils étaient tombés. La Société a poursuivi ce but avec une ardeur pleine d'enthousiasme. Animée par l'éloquence de ses fondateurs, l'élite de la noblesse et de la bourgeoisie lui prêta son concours. Le Stathouder Guillaume V, l'aïeul de notre reine, lui promit de favoriser exclusivement l'industrie nationale. Le système de protection était en pleine vigueur. La Société offrit des prix et des récompenses en grand nombre pour les produits de l'industrie nationale; elle a continué ses efforts pendant cinquante années dans cette direction, mais sans beaucoup de succès. Le résultat de ce système fut une série d'essais infructueux tentés pour rivaliser avec les grandes industries, qui se développaient alors dans les grandes contrées voisines. Son musée de produits de l'industrie nationale devint un refuge pour tous ces essais exécutés sans génie, sans art, sans technique, des caricatures réduites sans vie et sans âme.

La Société abandonna cette voie. Comprenant que le système protecteur ne suffirait pas à relever la patrie, elle choisit l'autre alternative, elle suivit le grand courant de l'économie politique, qui inondait l'Europe dans la première moitié du siècle: elle prit une part à toutes les grandes questions sociales. Mais ses efforts, qui exigeaient beaucoup de sacrifices, restèrent inappréciés, jusqu'à ce qu'enfin ses yeux s'ouvrissent à la vraie et seule cause de la décadence, et qu'elle reconnut que l'éducation du peuple et une révolution totale dans l'enseignement étaient les seuls remèdes à cet état de choses, qui empirait de jour en jour. Elle entreprit de résoudre le problème par lequel l'art, qu'une civilisation outrée et maladive lui avait enlevé, pourrait être rendu au peuple, de le replacer au foyer domestique, dans la vie privée de chaque individu; de rallumer le feu sacré, qui jadis animait et réchauffait la vie publique et privée.

La fondation du Musée des Arts décoratifs fut le premier pas que la Société fit dans cette voie. Le programme que s'est tracé le Musée et qui a été suivi jusqu'à présent, est la représentation du style dans l'ornement depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Ces reproductions ont été exécutées dans les grandes salles du pavillon dans le Bois de Harlem, ancien palais du Roi Louis Bonaparte, bien connu par son style élégant et formant un ensemble harmonieux avec les cimes verdoyantes des arbres séculaires qui l'entourent.

Cette collection se compose de fragments de la décoration architecturale de toutes les époques, arrangés par ordre chronologique, et d'objets d'art représentant les mêmes époques: vases, statuettes, ornements, etc. Les moulages en plâtre ont été exécutés d'après les plus belles œuvres des musées de l'Europe. Bien que restreinte, cette série est cependant assez complète pour donner aux visiteurs un aperçu du style de toutes les périodes historiques. L'Égypte, l'Assyrie, la Grèce, Rome, les styles byzantin et roman, le gothique,

les Renaissances italienne, française, allemande, flamande, hollandaise et toutes les variations successives qu'elles ont subies, y sont représentées.

Les deux premières salles sont consacrées à la sculpture architecturale, la troisième plus spécialement à la décoration sculpturale du bois. Ces trois salles occupent une superficie de 350 mètres carrés. En dehors de celles-ci, dans une série de salles plus petites, on a exposé des collections de céramique, de l'industrie textile et de l'art oriental.

Un superbe vestibule de marbre blanc mène à la salle du Conseil, décorée dans l'ancien style hollandais.

Depuis 1879, une école d'arts décoratifs a été jointe au Musée dans un édifice isolé, à côté du pavillon. Dans cette école se trouve la bibliothèque, composée d'une collection d'ouvrages d'élite et de plusieurs milliers de planches et de gravures réunies et arrangées par catégories spéciales. Ces gravures, montées sur cartons, sont destinées principalement à être envoyées en province pour servir à de petites expositions locales.

Pendant deux années de suite ces expositions ont été couronnées de succès. Elles servent à attirer l'attention du public sur le Musée, et fournissent aux artisans l'occasion d'étudier les bons modèles des différentes époques. Le Musée a de grandes obligations à M. A. Vrolik, ancien ministre des finances et, jusqu'en 1877, président de la Société industrielle, qui, par son zèle et son influence, en assura la fondation, et à M. le comte S. de Limburg-Stirim, le président actuel et président du Comité exécutif. L'arrangement s'accomplit par les soins de M. Ed. von Saher, conservateur du musée et directeur de l'école. Le Musée se soutient par un subside de la Société-mère et par la libéralité de quelques amis de l'art qui constituent le Conseil de direction. L'école est subsidiée par le gouvernement.

Le Comité de direction n'a rien épargné pour perfectionner cette école. Fondée en 1879, elle ne différa en rien au début des nombreuses écoles de dessin, qui ont servi, depuis environ cinquante années, à l'enseignement accessoire de la classe ouvrière. — Peu à peu, la peinture décorative y prit la plus grande place, la sculpture sur bois et la gravure vinrent s'y joindre et donnèrent à l'école le caractère professionnel qu'elle revêt aujourd'hui. Le nombre d'élèves est d'environ deux cents, dont la plupart étudient la peinture décorative. Cette branche de l'art industriel était restée jusqu'à présent presque exclusivement dans les mains d'étrangers, et promet aux élèves une carrière lucrative.

L'enseignement y est aussi libre que possible. Chaque élève y travaille suivant ses goûts et ses aptitudes. Le but principal est le dessin d'après nature. L'école est mixte; beaucoup de jeunes filles y suivent le cours de peinture et les leçons de broderie qui s'y donnent depuis quelques années. Les bienfaits de cet enseignement se répandent dans toutes les classes de la société. Dans cette école, l'air de liberté que l'on respire fait du bien comparé à la discipline des écoles ordinaires. Quand, par une belle journée d'été, les salles sont ornées des fleurs qui y sont disposées pour servir de modèles, cette école semble faire partie intégrante du beau paysage qui l'environne.

La fondation d'une école était nécessaire pour assurer au Musée la sympathie du public et répondre aux exigences du peuple, et, ce qui était plus important encore, pour obtenir le secours du gouvernement qui n'aurait jamais été accordé au seul Musée.

La question de l'enseignement est encore si embrouillée en Hollande que sa solution définitive se fera attendre longtemps. Il existe en Hollande des écoles primaires où l'enseignement n'obtient que des résultats fort douteux, des écoles « de répétition » pour ceux qui n'ont rien appris aux écoles primaires, des écoles pour l'enseignement primaire plus étendu (écoles secondaires), des écoles de métiers où la théorie et la pratique des métiers les plus ordinaires sont enseignées, des écoles de dessin et, enfin, quelques écoles professionnelles proprement dites. Ainsi, en dehors de l'enseignement moyen et académique, six espèces d'écoles pour la classe ouvrière! Un mélange sans ordre, sans méthode, sans unité, n'offrant pas même un enchaînement logique, et basé sur l'école primaire de l'État, qui, depuis longtemps, a été reconnue insuffisante.

Un tel désordre exige, si l'on veut en obtenir des résultats rationnels, ou une force herculéenne ou une révolution totale, d'où surgiront deux catégories logiques et utiles : les *écoles primaires* et les *écoles professionnelles*.

Avant cette époque, je ne pourrais accorder à notre école qu'une importance relative. Le nom d'école professionnelle de l'avenir lui conviendrait mieux, peut-être.

On n'attache pas encore au Musée des Arts décoratifs toute l'importance qui devrait lui être accordée. La masse n'y voit qu'une collection de beaux modèles, l'initié apprend à y connaître un peu l'histoire de l'art, l'étudiant en esthétique n'y trouve que la répétition des cours qu'il a suivis. Mais le jour viendra où l'on comprendra que son principe appartient à l'avenir, au vrai « monde meilleur », que le Musée a distancé son temps, qu'il a été le premier mot d'ordre pour rallier les amis du progrès.

Beaucoup de créations des temps ancien et moderne seront oubliées, détruites, et passeront comme des feuilles d'automne. Mais quand l'humanité sera sortie de la grande crise qui se prépare, et que les masses réorganisées aspireront à une vie nouvelle, les musées des arts appliqués à la vie réelle constitueront les temples d'un culte vrai et naturel, basé sur le grand principe de la nature, qui est la seule source véritable du bonheur humain, si bien définie par les divines paroles de Platon : *la reproduction dans la Beauté.*

Harlem, octobre 1894.

F. W. Van EEDEN.

Dans le numéro du mois de juin dernier de cette Revue, parlant des concours organisés par les Magasins du Louvre, et citant une protestation des sculpteurs ornemanistes contre les jugements de ces concours, j'avais cru devoir présenter quelques observations tout amicales aux protestataires. Mes lecteurs se rappellent peut-être cet article intitulé : *Vérités nécessaires.* J'essayais d'y expliquer aux sculpteurs ornemanistes pourquoi on avait recours à des concours pour tâcher d'obtenir des œuvres d'art d'un caractère nouveau, au lieu de faire appel à leurs talents par voie de commande directe. Je concluais en leur disant : « Cessez de vous inspirer exclusivement des styles d'autrefois ; orientez-vous résolument vers l'idéal moderne. Le succès pour vous est désormais à ce prix. »

Ces réflexions bien simples, d'un intérêt exclusivement esthétique et qui ne sauraient, semble-t-il, soulever d'objections raisonnables, ont été accueillies avec une fort méchante humeur par ceux à qui elles s'adressaient. Une fois de plus le proverbe se confirme que « Toute vérité n'est pas bonne à dire ». Je reçois, en effet, de l'*Union artistique des sculpteurs modeleurs* une lettre signée du président de cette Société, M. A. Griffrath, et du secrétaire général, M. Schuller, dont les termes, paraît-il, ont été arrêtés dans une Assemblée de la corporation. C'est une protestation virulente non seulement contre les idées ci-dessus résumées, mais aussi contre les opinions que j'avais exprimées dans un autre article en réponse à la polémique de M. Arthur Maillet sur le Congrès des Arts décoratifs.

J'avoue ne comprendre ni cette colère, qui n'a pas d'objet, ni cette réplique intempestive à l'article qui concernait les *Arts du Métal,* et pas du tout les sculpteurs ornemanistes, lesquels y ont, à tort, vu des allusions qui ne les visaient nullement.

Jamais je n'ai songé à reprocher aux artistes ornemanistes d'avoir fait entendre des revendications que j'ai été le premier à porter devant l'opinion publique, voici des années déjà, dans cette Revue, et bien avant qu'eux-mêmes aient eu l'idée de le faire. Jamais je n'ai dit qu'ils étaient responsables de ce caractère d'imitation des styles anciens par lequel se signale l'art de notre époque. C'est tout le contraire que j'affirme depuis quinze ans !

Il est probable qu'ils ont le bonheur d'être très jeunes, les membres de l'*Union artistique des sculpteurs modeleurs,* puisqu'ils ignorent les efforts consacrés à leur cause par les hommes de mon âge ! Eh bien ! qu'ils consultent leurs anciens, tels que Piat, et qu'ils prennent la peine, quand ils en auront l'occasion, de feuilleter la collection de la *Revue des Arts décoratifs.* Peut-être alors comprendront-ils que le mouvement qui se dessine aujourd'hui en faveur des artistes décorateurs n'a été rendu possible que grâce à ces efforts de longue date, incessamment répétés, et dont ils paraissent n'avoir même pas connaissance !

VICTOR CHAMPIER.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 1.

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS *(Novembre 1894)*

CONCOURS ENTRE LES ARTISTES DE L'INDUSTRIE

POUR LA COMPOSITION D'UNE ETOFFE DE SOIE DESTINÉE A LA TENTURE D'UN SALON

Projet de M. Léon RUDNICKI (2e Prix)

(1000 fr et une Medaille d'Argent)

Imp. phot. ARON Frères Paris

LE CONCOURS

ORGANISÉ PAR L'*UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS*

(OCTOBRE 1894)

POUR LA COMPOSITION D'UNE ÉTOFFE DE TENTURE

RAPPORT AU NOM DU JURY

Par M. FRANTZ-JOURDAIN

MEMBRES DU JURY

M. Georges BERGER, député, président de l'Union centrale, *président;*
MM. BÉRALDI; BRAQUENIÉ; CHATEL; COLIN (Paul); Ed. CORROYER; DUPLAN; FOLLOT; LEFEBURE (Ernest); MACIET; MARTIN (Arthur), *membres du Conseil d'administration de l'Union centrale.*

MM. GENUYS, architecte, sous-directeur de l'Ecole nationale des Arts décoratifs; GRASSET, artiste décorateur; FRANTZ-JOURDAIN, architecte, écrivain d'art; LORAIN (Paul), architecte, professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs (section des jeunes filles); MAIGNAN (Albert), artiste peintre, écrivain d'art; MICHEL (André), conservateur adjoint au Musée du Louvre, écrivain d'art; MAYEUX, architecte, professeur à l'Ecole nationale des Beaux-Arts; RÉMON (Georges), artiste décorateur; VEILLEUX (Emile), directeur de la maison Vanoutrive, de Roubaix, *membres choisis en dehors du Conseil de l'Union centrale.*

NOTRE siècle a subi deux crises distinctes, d'une nature diamétralement opposée, et dont les conséquences font ressembler l'époque actuelle à un malade qui, longtemps condamné à la diète, se serait donné une indigestion en revenant à la santé.

Au vandalisme jetant dans le tombereau du démolisseur les autels gothiques de Saint-Denis, réclamant l'expropriation de la tour Saint-Jacques, rabotant, pour les changer en tables, les lambris sculptés de Versailles, et abandonnant *l'Embarquement à Cythère* aux rats des greniers du Louvre; au mépris haineux et barbare du passé ont succédé le respect, l'admiration, l'amour, on pourrait dire le culte fanatique pour les manifestations artistiques de nos ancêtres. D'un excès on tomba dans un autre, et, par un sentiment de réaction inattendue, l'étude exclusive de l'archéologie, la connaissance

approfondie des styles disparus absorbèrent les artistes, les amateurs, les industriels et le public. On s'hypnotisa sur des formules anciennes, on se buta à recopier des chefs-d'œuvre dont l'originalité formait justement la qualité primordiale, on tenta d'arrêter la fécondante évolution du génie humain en remontant le courant de ce fleuve mystérieux qui coule à pleins flots vers un idéal toujours nouveau, on barra la route aux enfants en amoncelant, entre eux et l'avenir, des tombeaux pleins de restes vénérables et de cendres sacrées.

Sans oublier son rôle de gardienne du glorieux et fastueux patrimoine des siècles morts, l'Union centrale des Arts décoratifs a compris le danger, danger d'autant plus grave qu'il se dissimule sous des apparences extrêmement séduisantes. Le programme de son dernier concours manifeste nettement le désir de coopérer à la modification de tendances routinières condamnées par les esprits éclairés, et en étendant le champ de son enseignement et en encourageant les généreux efforts tentés depuis quelques années pour rendre à la France la personnalité et l'initiative, caractéristique, essence même de notre race que d'énervants et stériles recommencements arriveraient fatalement à annihiler.

Le résultat désiré a-t-il été pleinement atteint? Tous les concurrents ont-ils fait preuve, à des degrés différents, d'un talent transcendant, d'une puissance indiscutable, d'une imagination vierge, et surtout de la volonté arrêtée de repousser les influences antérieures afin de rechercher librement une route nouvelle? S'est-il dégagé, de l'ensemble, une œuvre exceptionnelle, une de ces œuvres qui troublent, attirent et s'imposent? La vérité nous oblige à répondre négativement. Sous ce rapport, l'Union centrale n'a été ni mieux ni plus mal partagée qu'une Municipalité ou que l'État.

Les réflexions suscitées par ces sortes de luttes artistiques ne se modifient guère et, quel que soit le but visé, la moyenne reste généralement la même.

Dans le concours qui nous occupe, nous avons constaté, comme dans la plupart des concours, d'ailleurs, l'abstention d'artistes éminents, professionnels ou décorateurs de haute valeur, dont les envois auraient apporté à l'exposition un éclat, un attrait tout particuliers. Parti pris, indifférence, dédain, crainte de froissements d'amour-propre? Nous ne saurions préciser, mais il y a lieu de regretter des vides difficiles à combler, qui sont la cause d'appréciations radicalement fausses sur le niveau de nos industries et de nos arts nationaux, quand ces jugements sont portés par des observateurs superficiels ou mal documentés.

Il est également regrettable qu'aucun élève de l'École des Beaux-Arts n'ait répondu à l'invitation de l'Union centrale qui, en appelant sans distinction d'origines scolaires toutes les bonnes volontés, en acceptant sans arrière-pensée toutes les tentatives, affirmait loyalement la croyance dans l'unité de l'art et la nécessité de supprimer des classifications aussi mesquines qu'arbitraires, entravant le plein développement des tempéraments les mieux doués et brisant l'élan des novateurs un peu hardis.

De l'avis unanime du Jury, le Concours de 1894 n'en a pas moins présenté un vif intérêt, et par le nombre et par la valeur des concurrents.

Il avait été divisé en deux : l'un destiné aux artistes, l'autre s'adressant aux élèves des Écoles.

Le programme consistait dans la composition du modèle d'une étoffe d'ameuble-

ment tissée en soie à trois couleurs, étoffe dont la largeur aurait soixante-dix centimètres (0^m70) et la hauteur un mètre cinquante centimètres (1^m50), et qui serait destinée à la décoration murale d'un salon de quatre mètres de hauteur sous corniche, avec un soubassement de un mètre. Les projets, grandeur d'exécution, devaient être accompagnés d'un dessin de bordure et d'une maquette à l'échelle de 0,10 centimètres par mètre.

Concours entre les élèves des Écoles.
Projet d'étoffe pour tenture, de M. Debut. (Mention avec prime de 100 fr.)

A quelques détails techniques près, et à part une modification dans les cotes, ce programme renfermait les mêmes données pour les deux catégories de concurrents, et ne différait que sur un seul point d'une certaine importance : le règlement des artistes *écartait* rigoureusement « toute copie ou imitation d'un style connu »; l'autre *engageait* seulement les élèves à éviter « les redites d'ornementation en usage dans les différents styles utilisés jusqu'à ce jour ». La nuance était à signaler, car elle devait peser sur les décisions du Jury d'une façon importante.

Dix-neuf récompenses étaient à décerner.

1° Pour le concours entre artistes, qui avaient envoyé 63 projets :

Un premier prix de ..... F.	1.500
Un deuxième prix de	1.000
Un troisième prix de	500
Trois mentions de 200 francs, soit	600
Quatre mentions de 100 francs, soit	400
Ensemble ..... F.	4.000

2° Pour le concours entre élèves des Écoles, qui s'étaient présentés au nombre de 111 :

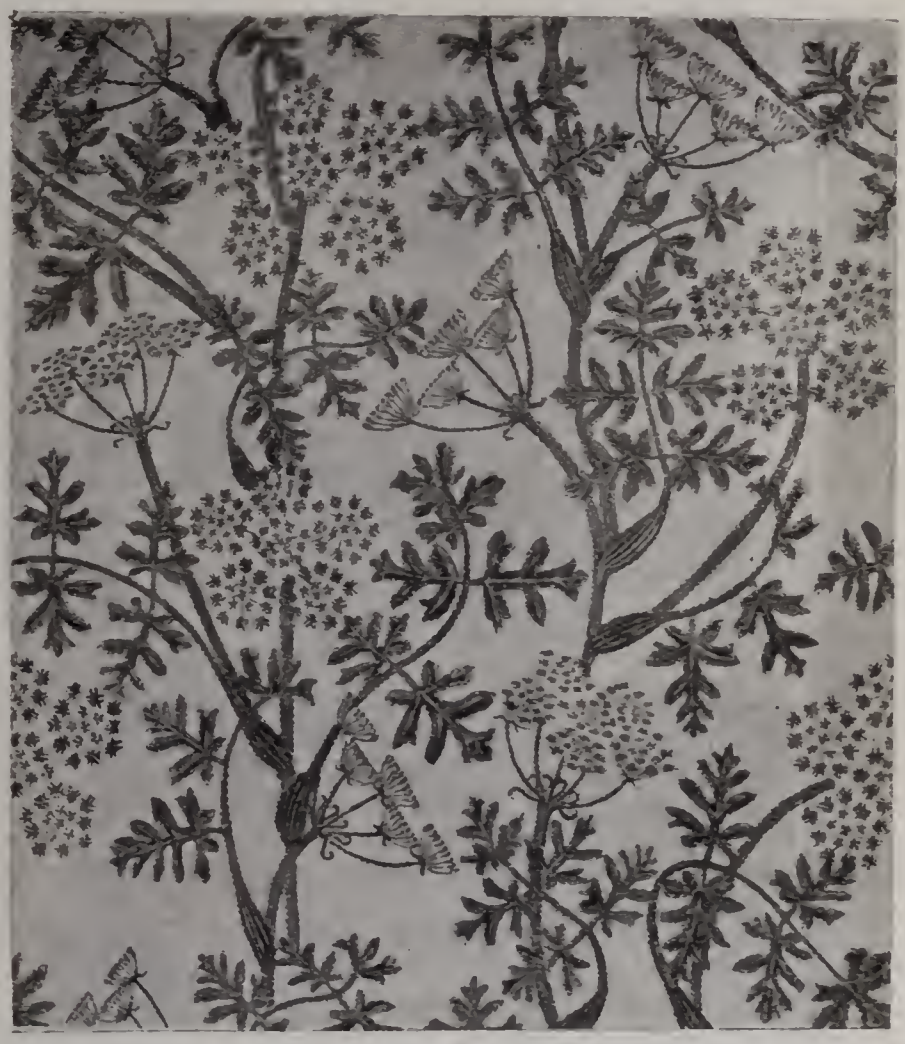
Un premier prix de	F.	500
Un deuxième prix de		300
Sept mentions de 100 francs, soit		700
Ensemble	F.	1.500

Aussi bien dans la conception que dans l'exécution, aucun des envois ne laissait paraître cette gaucherie, cette incohérence, cette fatuité ignorante qui jettent trop fréquemment une note discordante, presque comique, dans un concours. La tenue générale était fort satisfaisante, et la plupart des concurrents se sont montrés dessinateurs habiles et décorateurs de goût. Plusieurs d'entre eux possèdent même une facilité de crayon, une virtuosité de pinceau, une habileté générale qui finissent par devenir inquiétantes car, chez ceux-là, le rendu est souvent préférable à la composition, et le cerveau reste inférieur à la main. Cette soif de l'impeccabilité manuelle, cette préoccupation exclusive de la forme deviendraient fâcheuses principalement pour les élèves des Écoles dont certains, paraissant n'avoir plus rien à apprendre au point de vue du métier, recherchent plus volontiers la perfection d'un dessin que l'originalité d'une idée, la distinction d'un ensemble, le caractère d'un arrangement, l'heureux imprévu d'un décor.

Concours entre les élèves des Écoles.
Projet pour étoffe de tenture, de M. Griffon. (Mention avec prime de 100 fr.)

En outre, nous nous sommes aperçus avec regret qu'un petit nombre seulement de concurrents avait paru s'inquiéter de la matière à employer; une partie importante des projets s'appliquerait à des cretonnes, à des damas de laine, à de la marqueterie, à des toiles imprimées, à de la céramique, à des décorations au pochoir et surtout à des

papiers peints, beaucoup plus logiquement qu'à de la soie. Quelques-uns, par la dimension des motifs, n'ont pas respecté l'échelle imposée, et d'autres, malheureusement trop nombreux, sont si manifestement inspirés de documents anciens que les Jurés, décidés à appliquer rigoureusement l'esprit et la lettre du règlement dont la netteté interdisait toute équivoque, les ont éliminés *ipso facto*, malgré des qualités capables de les distinguer, et sans passer à un examen plus détaillé.



Concours entre les élèves des Écoles.
Projet pour étoffe de tenture de Mlle Poidevin. (Mention avec prime de 100 fr.)

Cette crainte de récompenser des redites, même fort agréablement présentées, a failli amener l'élimination d'un projet de tendances pourtant modernes et fort bien dessiné, mais trop visiblement impressionné de l'influence anglaise; c'est à ce manque de liberté que le lauréat doit l'obtention d'une récompense inférieure à celle qui lui aurait été décernée s'il avait affirmé sa personnalité avec plus d'indépendance.

Après deux journées d'études et plusieurs tours de scrutin pendant lesquels les différentes théories que nous venons d'énoncer en quelques lignes ont été longuement et consciencieusement discutées, et au cours desquelles les opinions de la majorité, appuyées sur des bases à peu près identiques, ont trouvé un commun terrain d'entente, le Jury a rendu le jugement suivant:

CONCOURS ENTRE ARTISTES DE L'INDUSTRIE [1]

Premier prix	1,500 fr.	Dessin	n° 58, M. Sandier (Alexandre).
Deuxième prix	1,000 fr.	—	n° 55, M. Rudnicki (Léon).
Troisième prix	500 fr.	—	n° 9, M. Castex-Degrange.
Mention de	200 fr.	Dessin	n° 28, M. Blondel (Charles).
—	200 fr.	—	n° 22, M. Bonvallet (Lucien-Hugues).
—	200 fr.	—	n° 19, M. Dobrzycki.

1. Nous publierons en planches hors texte, ou par des clichés dans le texte, les projets des premiers auréats (artistes et élèves des Écoles). Nous regrettons de n'avoir pas réussi à les reproduire tous.

Mention de	100 fr.	Dessin n° 15, M. Baeyens (Louis-Emile).
—	100 fr.	— n° 46, M. Bigaux (Louis).
—	100 fr.	— n° 42, M. Lelée (Léopold).
—	100 fr.	— n° 54, M. Selmersheim (Tony).

Mention honorable sans prime à M. Rudnicki (Léon), titulaire du deuxième prix, auteur du dessin portant le n° 56.

CONCOURS ENTRE ÉLÈVES DES ÉCOLES DE DESSIN

Premier prix	500 fr	Dessin n° 100, M. Brun (Pierre), élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
Deuxième prix	300 fr.	Dessin n° 92, Mlle Milesi (Juliette), élève de l'École normale d'enseignement du dessin.
Mention avec prime de	100 fr.	Dessin n° 63, M. Barberis, élève de l'École Bernard Palissy.
— —	100 fr.	Dessin n° 39, M. Debut (Jacques), élève de l'École natiolale des Arts décoratifs.
— —	100 fr.	Dessin n° 66, M. Griffon (Paul), élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
— —	100 fr.	Dessin n° 91, Mlle Hervegh (Emma), élève de l'École normale d'enseignement du dessin.
— —	100 fr.	Dessin n° 90, Mlle Poidevin, élève de l'École normale d'enseignement du dessin.
— —	100 fr.	Dessin n° 89, Mlle Rault (Gabrielle), élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
— —	100 fr.	Dessin n° 99, M. Roy (René), élève de l'École nationale des Arts décoratifs.

Mention honorable sans prime à M. Brun (Pierre), titulaire du premier prix, auteur du dessin portant le n° 101.

Dans le concours entre artistes, l'envoi de M. Alliot — n° 34 — avait particulièrement attiré l'attention des Jurés, charmés par l'originalité de l'arrangement, la grâce de la composition, l'éclat harmonieux de la coloration et l'habileté délicate du dessin. Malheureusement l'auteur n'ayant pas tenu compte des exigences du programme qui imposait la répétition des motifs, a dû être mis hors concours, et nous avons seulement pu mentionner, dans ce rapport, des qualités dignes des plus chaleureux éloges.

Voulant témoigner sa particulière sympathie aux élèves, tenant à leur prouver que le travail, l'émulation, l'acquit, le talent dépensés dans le concours des Écoles, avaient été hautement appréciés, le Jury a été d'avis de citer, d'une façon particulièrement flatteuse, sept projets qui avaient été mis à part, sans obtenir toutefois de récompense :

Dessin n° 71, Mlle Bogureau, élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
— n° 78, Mlle Gautier (Marie), élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
— n° 94, Mlle Guillaudin, élève de l'École normale d'enseignement du dessin.
— n° 21, M. Krier, élève de l'École régionale de Reims.
— n° 48, M. Lessieux (Étienne), élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
— n° 65, M. Morgand, élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
— n° 84, Mlle Reuillon (Marie), élève de l'École nationale des Arts décoratifs.

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS *(Novembre 1894)*

CONCOURS ENTRE LES ARTISTES DE L'INDUSTRIE

POUR LA COMPOSITION D'UNE ÉTOFFE DE SOIE DESTINÉE A LA TENTURE D'UN SALON

Projet de M. CASTEX-DEGRANGE (3e Prix)

Imp. phot. ARON Frères, Paris

En résumé, si le Concours n'a pas absolument rendu ce qu'espéraient ses organisateurs, s'il n'a pas pleinement satisfait les artistes et les industriels appelés à le juger, encore a-t-il fourni des résultats dont il serait injuste de ne pas reconnaître l'importance. Des novateurs, des assoiffés de nouveau secouent violemment le joug de la routine sous lequel s'est trop longtemps étiolée notre industrie nationale; un vent de liberté vivifie les imaginations engourdies; l'humanité en léthargie se réveille, se reprend et se remet en marche d'un pas lent et hésitant. Les velléités d'indépendance sont encore rares, timides, maladroites, à peine formulées, mais combien touchantes! Aujourd'hui on les observe avec intérêt et on les encourage, tandis qu'il y a vingt, dix, cinq ans, artistes et artisans, garrottés dans les styles anciens, étaient honnis et ridiculisés dès qu'ils tentaient l'évasion de leurs cabanons. Les révolutions les plus durables sont peut-être celles qui s'opèrent avec le plus de lenteur; d'ailleurs, une nouvelle formule en art se crée-t-elle et est-elle acceptée avec la rapidité d'un changement à vue de féerie? L'examen des projets envoyés à l'Union centrale le prouve : évidemment nous assistons à un pénible mais admirable travail d'enfantement cérébral, à une lutte grandiose entre la tradition et la modernité, au déchirement douloureux du passé et de l'avenir. Que nous réserve demain? Quelle moisson de chefs-d'œuvre nous prépare le prochain siècle? Quelle floraison généreuse conservera à la France la suprématie du goût, de l'ingéniosité, de la grâce, de l'esprit, de l'originalité devant laquelle s'est incliné le monde entier? La crise est trop aiguë, nous sommes trop mêlés à la bataille pour répondre à coup sûr. Du moins avons-nous le droit d'espérer une modification complète dans les théories courantes; regardons en avant : la nuit s'efface et, au loin, une lueur d'aube, d'une tendresse infinie, illumine déjà l'horizon.

Concours entre les élèves des Écoles.
Projet d'étoffe de tenture de Mlle Rault. (Mention avec prime de 100 fr.)

Frantz-Jourdain.

Service à thé à fleurs en argent (Maison Gorham).

L'ORFÈVRERIE AMÉRICAINE

A L'EXPOSITION DE CHICAGO

(2e article)

Aiguière en cristal taillé, monté en argent. Gorham and Cº.

GORHAM MANUFACTURING Cº

Les deux grands orfèvres américains, quoique voisins, ont des genres bien différents. Tiffany est l'orfèvre joaillier chez qui l'argent n'est qu'un prétexte à émaux et à pierreries; Gorham est l'orfèvre proprement dit, c'est le grand industriel qui produit de l'orfèvrerie d'usage et jette tous les jours sur le marché américain des milliers de couverts en argent et en argenté, mais qui emprunte aux procédés mécaniques et au puissant outillage dont il dispose le moyen de faire bien et économiquement tout ce qui peut satisfaire sa clientèle, ce qui ne l'empêche pas aussi de demander à une main-d'œuvre précieuse des objets d'art et de fantaisie, voire même des statues en argent massif pour rivaliser avec son voisin.

La première pièce qui frappe les yeux en pénétrant dans ce grand magasin du Palais des Manufactures, c'est la statue de Christophe Colomb, œuvre de notre éminent compatriote Bartholdi; elle est plus grande que nature, 2 mètres de haut, et toute en argent massif; elle pèse 36,000 onces, près de 1,200 kilos; c'est un des plus grands morceaux de fonte d'argent qu'on ait jamais tenté. Quant au modèle, il est d'un maître de la statuaire française. La pose est noble et le geste du grand navigateur est bien celui de l'homme de génie qui montre du doigt le chemin qui doit ouvrir un monde nouveau à l'activité humaine.

Christophe Colomb.
Modèle du sculpteur, M. Bartholdi, fondu en argent par Gorham.

Gorham n'a pas créé un genre, un art bien défini : tantôt il s'inspire des styles de la vieille Europe, en interprétant à sa manière les orfèvreries de l'époque Louis XV et Louis XVI et même de l'Empire; tantôt c'est au Japon qu'il va chercher ses modèles; souvent, et c'est peut-être dans ce genre qu'il arrive au meilleur résultat, c'est à la nature qu'il vient demander conseil.

Le style saracénique, que l'Amérique doit à l'ingéniosité de M. Moore, un des directeurs de la maison Tiffany, est en honneur dans la maison Gorham. Il semble que, puisqu'il a été accepté par le public, ce style soit devenu le propre de la production américaine et que nous devions le rencontrer chez les autres orfèvres aussi bien que chez celui qui en fut l'initiateur. Ici il a perdu son appellation saracénique; il est franchement qualifié de style américain moderne.

La production de Gorham est considérable; la variété de ses modèles est immense, mais bien peu de pièces ont une réelle valeur artistique, et, à ce point de vue, Gorham est bien inférieur à Tiffany.

Son grand service à roses, qui se compose de 64 pièces et vaut 125,000 francs est certes très remarquable par le travail de repoussé, par la finesse de sa ciselure; mais combien les formes en sont lourdes, et pourquoi avoir dépensé une si grande somme de talent de ciselure sur des formes massives, sans grâce et aussi dépourvues de nouveauté! Les pieds, les anses et les bords des plats sont d'un Louis XV allemand surchargé à l'excès, et les panses des théières, des

soupières, des légumiers, sont couvertes de ciselures très habilement faites, mais ne laissant pas de place à des champs unis où l'œil puisse se reposer d'une telle débauche décorative. Je préfère de beaucoup certaines cafetières de forme mauresque dans lesquelles, si l'on retrouve encore par moment le fouillis de fleurs caractéristique de l'orfèvrerie qui plaît en Amérique, au moins la forme en est-elle restée pure.

Dans toutes ces pièces on sent trop la recherche de la difficulté. Les manufacturiers désirent montrer au public les travaux les plus étonnants, les repoussés les plus saillants, les ciselures les plus fines. Ils s'en vantent et font remarquer aux visiteurs sur le bord d'un plateau de larges têtes de pivoines et de grosses fleurs de soleil, d'iris et d'hortensia qui ressortent *matériellement*, ainsi qu'ils le disent, et sont la preuve de leur habileté à triompher de la matière.

Plateau Renaissance pour cafetière.
(Maison Gorham)

Ce plateau, dont le fond est uni, à une bordure à contours Louis XV d'une ornementation très chargée et ciselée au repoussé, vaut à lui seul 10,000 francs. Comme dans le service *Flora* de leur concurrent Tiffany, toutes les fleurs s'y trouvent réunies, et chaque côté du plateau a une décoration spéciale. Là des lis entourés de pâquerettes, ici des reines-marguerites entourées d'églantines, puis des chrysanthèmes, des gueules-de-loup, etc.

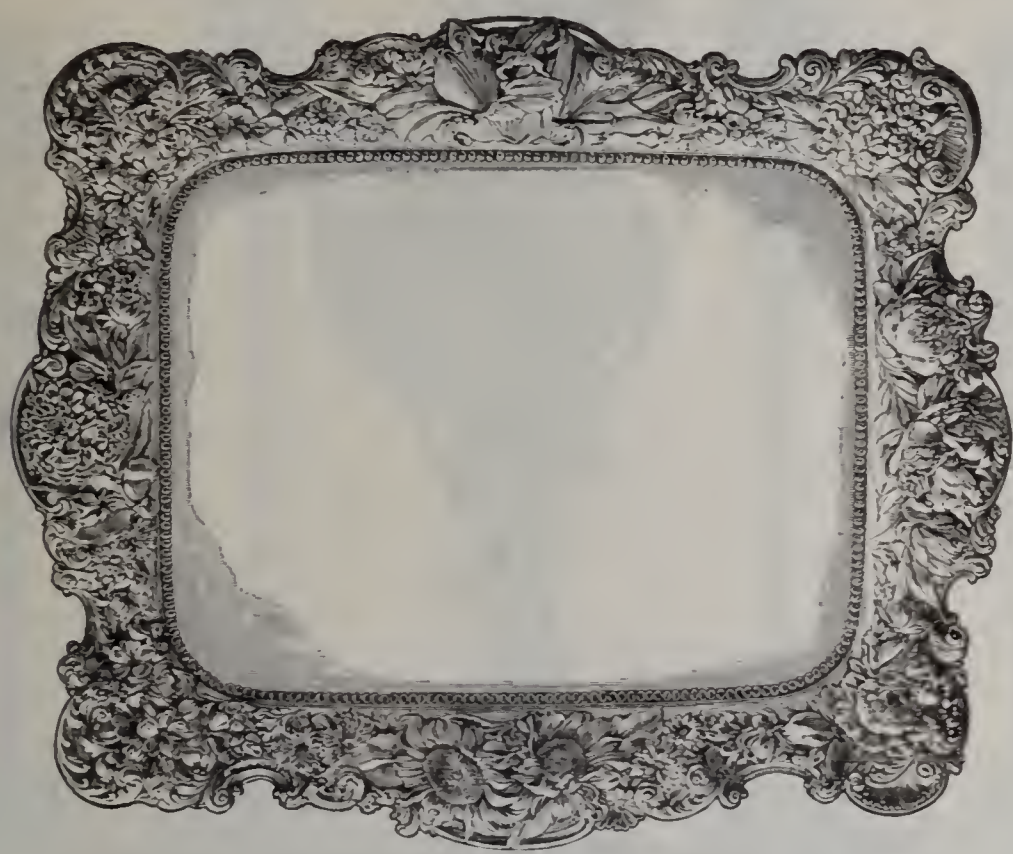
Un autre plateau nous offre un type de riche bordure conçue dans un ordre d'idée tout à fait différent. Il est de forme rectangulaire et, dans les deux listels qui limitent la moulure, se déroule une frise de petits génies dansant et chantant dans les capricieux méandres de branches de vigne entrelacées.

La description même sommaire des principales pièces exposées par la Compagnie Gorham nous entraînerait trop loin. Nous devons cependant signaler encore un service à thé du style cher aux Américains, où la lourdeur des formes disparaît sous la richesse de l'ornementation : il est coté 4,000 dollars; un service japonais du prix de 2,500 dollars, décoré de figures japonaises repoussées sur une forme simple, mais d'une imitation un peu trop servile rappelant les groupes des albums d'Hoksai ou les Kakemonos d'Outamaro. Le fond du plateau représente un lac japonais aux rives montagneuses et boisées que traverse un vol de cigognes; les ors de couleur et les patines variées de l'argent en accusent le dessin.

Dans un autre ordre d'idées la coupe *Nautilus* est intéressante. Une figure de

Vénus s'élevant au centre d'une coupe formée par quatre coquilles reposant sur des dauphins supporte un nautile naturel aux reflets irisés et décoré de rinceaux d'argent sertissant des turquoises, des émeraudes, des algues marines; sur le nautile est assise une figure de Victoire ailée. C'est vraisemblablement quelque prix de course nautique ou un testimonial qui ne manque pas de charme.

Mais là où la Compagnie Gorham montre une fécondité remarquable, c'est dans la variété de ses modèles de couverts et des objets de petite orfèvrerie, qui



Plateau à bords fleuris (Maison Gorham).

sont d'ailleurs une de ses principales productions; le plus grand nombre est dû au talent de notre compatriote Heller, artiste graveur de grand mérite. Heller a longtemps séjourné en Amérique[1] et a fourni une grande partie des modèles qu'exploitent aujourd'hui Tiffany et Gorham; il fait la figure, chose encore rare dans ce pays; aussi apprécie-t-on beaucoup son talent; on en abuse et on l'entraîne souvent à charger outre mesure les pièces qu'il compose, sous prétexte de les enrichir. Nous n'avons pas une idée de la richesse de l'ornementation de ces couverts et de la somme de talent dépensée par lui dans la gravure des matrices qu'il a faites de l'autre côté de l'Atlantique. On a su l'attirer, le retenir et le payer mieux qu'en France. D'ailleurs, nos habitudes et nos goûts n'autoriseraient pas la recherche de compositions aussi compliquées, et il ne viendrait à personne ici l'idée de demander à un objet d'usage de nous raconter toute l'histoire de Christophe Colomb et de représenter sur les spatules d'un couvert tous les dieux de la mythologie, ou dans des médaillons les portraits des peintres

1. Voir, sur cet artiste, les études publiées sur l'*Habitation américaine* par la *Revue des Arts décoratifs*, t. III, p. 206, et t. IV, p. 33 et 116.

célèbres ou des douze apôtres, ou bien encore les Sioux ou les Apaches dans les costumes que Fenimore Cooper a décrits.

Mais ce n'est pas seulement par le souvenir des premiers occupants de la terre américaine qu'ils ont voulu rendre leurs couverts intéressants; ils vont jusqu'en Europe chercher des appellations qui frappent l'imagination du public,

Coupe Nautilus (Maison Gorham).

et demandent à nos traditions historiques les noms des modèles de couverts qui feront l'ornement des tables américaines.

Rouen, Cluny, Fontainebleau, Versailles, Saint-Cloud, sont les noms choisis par eux pour des modèles dont le style ne rappelle en rien les brillantes époques auxquelles ils font allusion. Mais dans des petites brochures admirablement faites, imprimées avec un luxe et une habileté inouïs, illustrées de gravures remarquables dont les nouveaux procédés d'impression photographique font tous les frais, ils font précéder la reproduction d'un modèle de couvert, avec ses formes les plus diverses pour les usages les plus variés, d'une courte notice empruntant à nos traditions et aux personnages qui ont traversé ces époques les traits les plus saillants de leur histoire.

Comment une Américaine positive ou romanesque ne s'intéresserait-elle pas aux vieux souvenirs de la capitale de la Normandie, aux événements qui ont laissé leurs traces sur les monuments et les places de la cité?... Comment ne s'attendrirait-elle pas à l'histoire de Jeanne d'Arc et au supplice de la bonne Lorraine?

Quels souvenirs aussi que ceux laissés à Fontainebleau par François Ier, et la

Rouen. Cluny. Modèle Columbus, exécution et gravure de Heller. (Maison Gorham.) Saint-Cloud. Versailles.

Renaissance des Arts au XVIe siècle, à Versailles, dont les palais et les jardins sont reproduits merveilleusement dans une série de photogravures remarquables!

Comment ne pas lire jusqu'au bout la notice qui fait revivre le XVIIe siècle avec le grand Roi, le XVIIIe avec Louis XV, transporte le lecteur à Trianon avec Louis XVI et se termine par l'agonie de la Royauté et la fin touchante de Marie-Antoinette?

Comment ne pas s'intéresser au modèle dit Saint-Cloud, lorsque l'histoire du château nous est contée en détail et que les événements dont il fut le théâtre pendant le XIXe siècle, rappellent l'épopée impériale, pour finir avec le récit de nos désastres et l'incendie qui détruisit le château en 1870?

Ces esquisses historiques habilement présentées sont destinées, dans l'esprit de la Compagnie Gorham, à indiquer les rapports intimes qui existent entre les événements historiques et les progrès des arts aux époques où ils se sont accomplis. « Avec les catalogues, disent-ils, dans lesquels chacun de ces modèles ont été scrupuleusement présentés au public, nous donnons une courte notice

Carafe à eau glacée, en verre soufflé.
(Maison Gorham.)

sur la période qu'ils rappellent afin d'éveiller l'attention et la curiosité du public, par le nom et le style des ornements employés pour cette orfèvrerie. »

Ce procédé de réclame bien original et très américain ne pourrait que flatter notre amour-propre national s'il était vrai que le style de leurs couverts empruntât quelque chose à l'art des époques qu'ils ont l'intention de rappeler; mais quelque remarquable que soit le talent de l'artiste qui les a composés, nous devons constater que les parrains n'ont pas eu la main heureuse dans le choix des noms des nouveau-nés et que les physionomies des enfants n'ont guère de ressemblance avec leur famille d'adoption.

Je ne puis oublier ici l'innombrable quantité de modèles de *souvenirs spoons* qui sont entrés dans les mœurs et qui favorisent le goût qu'ont les Américains

de collectionner partout où ils passent des petites cuillères destinées à leur rappeler le souvenir de leurs voyages. Cette habitude fournit aux orfèvres l'occasion de composer les modèles les plus étranges et de retracer par la gravure, dans l'intérieur des cuillères, l'histoire des monuments ou les curiosités naturelles des États-Unis.

L'Exposition de Chicago a servi de prétexte à la création d'une nouvelle série de cuillères plus ou moins baroques dont l'histoire de la découverte de l'Amérique a fait tous les frais.

Si cette mode n'a rien qui puisse nous charmer, il est un autre type de cuillère de souvenirs plus aimables et de meilleur goût : c'est celle qui sert de thème au décor des cadeaux d'anniversaires pour lesquels les orfèvres empruntent aux fleurs leur langage et créent des modèles pleins d'élégance et d'originalité.

Vase à fleurs, argent repoussé.
(Maison Gorham.)

Les Américains ont un goût prononcé pour les cristaux montés ou décorés d'ornements en métal de la plus grande richesse; mais comme l'application du métal sur le cristal est chose difficile, ils ont renversé le problème : ils font d'abord une forme métallique très riche qu'ils cisèlent et qu'ils mettent à jour dans toutes les parties où devra plus tard apparaître le cristal, et c'est dans cette espèce de cuirasse ajourée qu'ils viennent souffler le verre comme dans un moule; le verre suit les formes de l'armature et ressort en cabochons dans les ajours réservés.

Ils font, par ce procédé, une grande quantité de loving-cups, de hanaps, de verres à eau glacée dont les formes, quelquefois bizarres, sont souvent intéressantes.

S'ils ont donné à ce procédé un développement remarquable et tenté des pièces dont le décor paraît nouveau, l'idée première ne leur appartient pas. MM. Merle, qui exposaient en 1889 des vanneries métalliques d'un goût charmant, avaient aussi soumis à l'appréciation du jury les premiers essais d'une application analogue que le rapporteur signalait en ces termes : « Dans l'enveloppe enlacée qu'il prépare en tressant des fils métalliques, il fait souffler par le verrier des bouteilles de cristal blanc ou coloré ; il fabrique ainsi des verres moulés qui s'incrustent dans les mailles de la vannerie et forment des cabochons du plus brillant effet. » Je ne sache pas que M. Merle ait poursuivi ses essais, mais c'est certainement là l'origine de la nouvelle fabrication de Gorham, il est bon de le rappeler.

Ce n'est pas moins une recherche intéressante, et la nature des pièces exécutées par ce procédé montre que c'est encore une de ces difficultés vaincues auxquelles se complaît le génie américain.

Gorham et C° décorent aussi des porcelaines et des verres de couches d'argent appliquées par la galvanoplastie, et enveloppent d'un réseau métallique ajouré les faïences de Rookwood dont les tons harmonieux et les formes simples se prêtent bien à ce genre de décoration; on se rappelle le succès à l'Exposition de 1889 de cette fabrique de poterie qui avait apporté d'intéressants spécimens de sa fabrication.

Ce travail, qui consiste à recouvrir par un dépôt galvanique une faïence ou une verrerie rendue conductrice de l'électricité d'une couche mince d'argent ou de tout autre métal, n'est pas une invention nouvelle, car ce procédé a été

Bol à punch, ronde d'enfants.
(Gorham et Ce.)

employé il y a plus de quarante ans en Angleterre par Elkington, et en France par Christofle; aujourd'hui encore, il est mis en pratique en France et jouit d'une certaine vogue.

Gorham, qui veut montrer qu'il s'intéresse à tous les procédés de la décoration du métal, nous montre aussi des essais d'émaux translucides; la pièce qu'il expose est une petite tasse qui s'efforce de ressembler à celles que Thesmar expose à Chicago dans la section française du Palais des Beaux-Arts. Mais elle est encore bien loin de pouvoir rivaliser avec les petites merveilles sorties des mains de l'habile émailleur français, et il ne faut la considérer que comme une première tentative.

Dans les émaux opaques de genre russe, ils sont arrivés à un meilleur résultat, et leurs *souvenirs spoons* en émail sont d'une bonne exécution.

Gorham a voulu s'essayer aussi dans la peinture sur émail, et il a encadré, dans des plateaux d'un style des plus tapageurs, des petits sujets en émail peint par des artistes américains.

Le résultat est pauvre et ne justifie guère les espérances des directeurs de la maison Gorham, qui considèrent cette tentative comme une des plus réussies de leur exposition.

Gorham, comme Tiffany, a tenu à n'exposer que des compositions et des modèles nouveaux; seul, le *Century vase* fait exception à cette ligne de conduite car, exposé déjà à Philadelphie en 1876, nous l'avons revu en 1889, à Paris, tenir une place d'honneur à leur exposition, et aujourd'hui à Chicago nous le retrouvons encore; il n'a pas changé notre opinion et l'on ne saurait exprimer un autre jugement que celui que M. L. Falize formulait ainsi dans son rapport de 1889 :

Bol à punch (Maison Gorham).

« Ce qui trahit l'inexpérience et ce qui marque une faute de goût chez ces orfèvres, c'est l'importance qu'ils attachent à la grande pièce qu'ils avaient mise en évidence et qu'ils appellent le *Century vase*.

» Ce n'est pas pour la fête du Centenaire français qu'il a été fait, mais pour commémorer l'achèvement du premier siècle de la République des États-Unis d'Amérique; c'est donc une sorte de testimonial où s'étagent en pyramide des figures allégoriques mal modelées, maladroitement groupées, et qui révèlent toute l'inexpérience du sculpteur et de l'ornemaniste. »

Ce jugement porté par l'éminent rapporteur de 1889 sur le vase du Centenaire peut se répéter encore aujourd'hui sur l'ensemble de leur exposition. Souvent, en effet, leurs modèles se ressentent de leur inexpérience et dénotent des fautes de goût.

La Gorham C° a adjoint récemment à sa fabrication un département spécial pour l'orfèvrerie religieuse.

Elle s'est inspirée des modèles déjà connus, mais l'on doit avouer que la fabrication en est bien conçue et bien soignée.

La pièce la plus importante de leur exposition est une croix d'autel de 42 pouces de haut; elle est en bronze doré enrichi de cailloux du Rhin, d'améthystes, de topazes, de grenats et d'émaux aux couleurs voyantes. Au pied de la croix se trouvent des figures d'argent représentant la Vierge et saint Jean. La figure du Christ est en argent oxydé et des pierres rouges, sortes de grenats taillés en forme de larmes, simulent les gouttes du sang du Sauveur. Toute la croix est dorée au feu par un procédé français qu'on ne trouve aux États-Unis, dit la notice, que chez Gorham.

Deux troncs à aumônes qui accompagnent cette pièce centrale et sont décorés de peintures sur émail représentant la vie du Christ et enrichis de pierreries.

Un lutrin de 7 pieds 6 pouces de haut, en forme d'aigle déployant ses ailes, et dont la base est supportée par quatre lions. Une lampe de Saint-Sacrement formée par six figures d'anges soutenant une couronne garnie de pierreries. Un candélabre pascal de style gothique; puis des crosses, des lutrins, des ostensoirs, des ciboires, etc.

Casserole style américain.
(Maison Gorham.)

On reconnaît facilement qu'ils ne font que débuter dans ce genre de fabrication; mais ils ont immédiatement envisagé la chose en grand, et avec les capitaux dont ils disposent et une étude plus approfondie de cette nouvelle industrie artistique, il est certain qu'ils arriveront rapidement à rivaliser avec nos grandes maisons d'orfèvrerie d'église européennes et fermeront la porte à leurs importations.

La maison Gorham, c'est la grande manufacture admirablement outillée, très intelligemment dirigée au point de vue de la fabrication, et dont l'organisation commerciale est un modèle. Disposant de larges ressources, elle a créé des ateliers de composition et de dessin et des laboratoires de photographie qui lui facilitent l'immense publicité dont elle inonde les États-Unis.

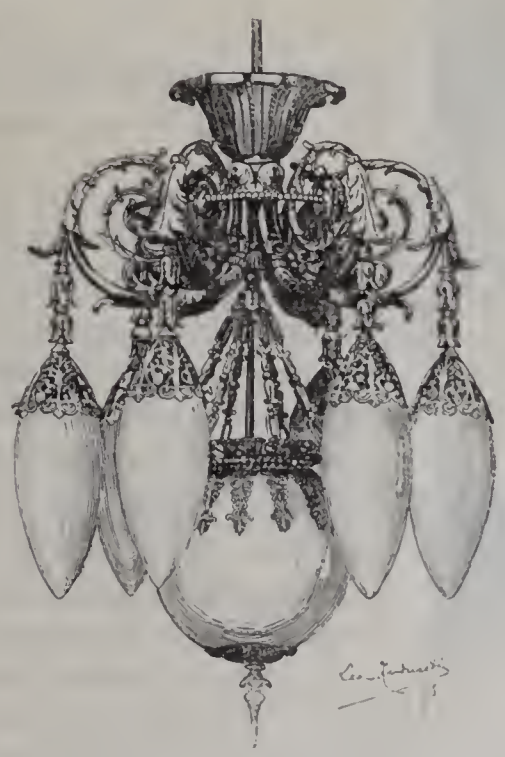
Possédant un musée où sont réunies des collections d'objets d'art industriel de tous les pays et de tous les temps, ouvrant à ses artistes dessinateurs et sculpteurs la bibliothèque la plus complète de documents puisés dans toutes les collections du vieux monde, elle est ainsi parfaitement outillée pour se suffire à elle-même, dans le faubourg éloigné où elle a établi son usine.

Longtemps dirigée par Georges Nilkinson, qui prit en mains vers 1857 la surintendance des ateliers et, par son expérience de la fabrication et ses études personnelles, porta le chiffre des affaires à un taux que les modestes origines de la fabrique, créée par Jabez Gorham dans Steeple-Street, à Providence, ne faisaient pas prévoir, elle obéit aujourd'hui à l'impulsion donnée par MM. Wolbrook et Robinson qui savent, comme leur prédécesseur, s'entourer de tous les talents, d'où qu'ils viennent.

Bien des artistes, bien des ciseleurs européens en quête de la fortune traversent l'Océan et viennent proposer leurs services aux orfèvres américains. On les reçoit bien, on les fait causer et lorsqu'on sait qu'ils ont travaillé pour Odiot, Christofle, Elkington ou d'autres, les portes leur sont ouvertes, on les paye largement, on leur donne toutes les facilités pour produire et, comme la riche clientèle américaine leur permet de compter sur un écoulement facile des œuvres les plus dispendieuses, ils n'hésitent pas à exécuter les conceptions les plus vastes, les essais les plus hardis.

Mis en contact avec les ouvriers américains, ces artisans, qui représentent la fleur de la main-d'œuvre la plus parfaite des ateliers européens, prêchent d'exemple et élèvent le niveau de la production américaine. C'est un mérite que de savoir les attirer et les payer, mais c'est aussi un grand hommage rendu à nos propres artisans dont nous devrions être fiers s'il ne se mêlait pour nous à cette satisfaction des pensées empreintes d'un peu d'amertume.

(La fin prochainement.) André BOUILHET.



L'EXPOSITION DE LA FLEUR

ET

L'ÉTUDE DES APPLICATIONS DÉCORATIVES
DE LA PLANTE
EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE

LES

ALBUMS DE M. PLAUSZEWSKI ET DE M. GERLACH

(2e article [1])

Je disais, dans un précédent article, qu'une Exposition de la Plante conçue selon les programmes déjà élaborés par la Société de l'Union centrale, et organisée comme une préparation au grand tournoi international de 1900, répondrait au vœu des artistes et des fabricants. Un grand nombre, en effet, m'ont fait part de leur désir à cet égard. J'ajoute que l'entreprise viendrait bien à son heure, et que si ce n'est pas la France qui en prend l'initiative, on peut être assuré que ce sera l'Angleterre ou l'Allemagne.

En effet, il suffit de considérer ce qui se passe dans la plupart des pays, et le mouvement qui depuis deux ans s'accentue partout, dans l'enseignement de l'art, en faveur de l'étude de la nature, pour comprendre avec quelle rapidité nos concurrents étrangers ont suivi les indications que nous-mêmes, en France, leur avons fournies. En veut-on quelques exemples typiques? Je vais citer des faits.

Aussitôt que l'Union centrale eut manifesté ses intentions d'organiser une *Exposition de la Plante,* et dès que le programme rédigé par M. L. Falize eut été publié

1. Voir dans le précédent numéro de la *Revue des Arts décoratifs,* page 97.

dans la *Revue des Arts décoratifs,* au mois de juillet 1890, on put lire dans les principales Revues d'Art d'Autriche, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie, et même de l'Amérique, des études sérieuses sur ce projet. Ce fut immédiatement comme un mot d'ordre donné. Jusque-là l'étude de la plante n'avait pas manqué, assurément, de faire partie des méthodes d'enseignement dans les écoles d'Art décoratif. Mais les résultats de cette étude au point de vue immédiat et précis de la production d'un style, dans un sens national, ne semblaient pas avoir sensiblement inquiété les écrivains professionnels ni le public. A partir de ce moment, au contraire, cette idée se propage, s'éclaircit, se formule avec une netteté singulière. Partout, avec une remarquable unanimité, on préconise l'étude de la flore comme un moyen rapide de créer un style original; on invoque l'exemple du Japon et de la France; on fait appel à l'ingéniosité des artistes pour tirer de la plante des formes inédites! Des conférences publiques sont organisées dans les grands centres industriels, qui ont pour objet cette démonstration.

En Angleterre, c'est M. Day qui fait paraître son remarquable ouvrage : *la Nature dans l'Ornement* [1], où, critiquant les habitudes japonaises et les opinions adoptées assez généralement sur la nécessité de reproduire dans leur stricte exactitude les fleurs et les végétaux, il trace magistralement les lois décoratives régissant leur interprétation ornementale.

En Autriche, de magnifiques albums en couleurs, destinés aux artistes, reproduisent toutes sortes d'adaptations de décors tirés des plantes, au bois, à la pierre, aux tissus, etc.

Aux États-Unis, tous les journaux spéciaux, principalement depuis deux ans, *The American Architect, The Decorator and Furnisher,* etc., ne cessent de faire appel aux artistes de leur pays pour leur réclamer un style original fondé sur les applications de la plante.

La plupart des objets qui sortent de nos manufactures, lisons-nous dans un numéro du mois de juin 1892 du *Decorator and Furnisher,* sont de pures copies des objets similaires français. Quel que soit l'avantage que nous retirions de ce procédé, je suis convaincu qu'on sourit en Europe en voyant la pauvreté de notre imagination. Sous prétexte que la mode est aux formes anciennes, on se croit autorisé à ne rien inventer et l'on imite servilement les modèles parisiens... Rien n'empêcherait nos sculpteurs de suivre leur sentiment artistique particulier sans s'écarter, à proprement parler, de leur modèle. Ainsi, là où les Italiens représentent des raisins, des grenades, des melons et autres fruits analogues, pourquoi n'emploierait-on pas les fleurs de la Passion, celles du cornouiller, la marguerite, le lis, etc.? Toutes ces fleurs peuvent aussi bien servir à la décoration que les fruits des Italiens. Qu'on leur donne une forme de convention, comme les Grecs l'ont fait pour la feuille d'acanthe, et l'on obtiendra ainsi un effet décoratif original et qui possédera un cachet spécial et tout à fait américain.

Il faut ajouter que les artistes américains s'efforcent depuis quelque temps, avec un zèle singulier, de suivre ces intelligents conseils. On peut voir dans les études de notre collaborateur André Bouilhet sur l'orfèvrerie américaine avec quel succès ils emploient la flore nationale dans les œuvres industrielles. C'est aux végétaux qu'ils commencent à demander des formes inédites, et la réussite ne tardera pas à couronner leurs efforts.

Mais c'est en Allemagne surtout que, dans l'industrie aussi bien que dans l'ensei-

1. Ouvrage paru en 1893.

gnement des écoles professionnelles, l'étude des applications décoratives de la plante est poussée avec intensité.

Peu de mois après la publication dans la *Revue des Arts décoratifs* du programme de M. L. Falize pour l'Exposition projetée de la Plante, on lisait les lignes suivantes dans le *Maler-Zeitung :*

Le Musée des Arts décoratifs de Berlin vient d'ouvrir à Berlin et à Breslau des Expositions d'études d'après nature qui sont appelées à rendre de grands services aux ouvriers d'art en Allemagne. Celle de Berlin a été organisée par le professeur Meurer; celle de Breslau, par le professeur Braüer. Leur but commun est de montrer aux jeunes artistes les ressources décoratives que peuvent offrir les objets divers dans la nature, mais surtout les fleurs, les plantes et les animaux. Les modèles exposés sont de toutes sortes et de toutes grandeurs: il y a des photographies, des dessins, des peintures aussi bien que des plâtres et des marbres, qui représentent sous leurs différentes formes les objets les plus propres à la décoration...

On ne se borna pas, à Berlin, à mettre immédiatement en pratique les projets dont nous avions eu les premiers l'idée en France. Dès le commencement de l'année scolaire 1892, on ouvrit, au Musée décoratif de Berlin, une classe spéciale pour l'étude des formes de la nature. Et voici ce que les journaux allemands disent à ce propos :

Cette classe sera sous la direction du professeur Meurer, qui a déjà réuni tout le matériel dont il a besoin. Ce matériel vient d'être exposé au Muséum, au commencement de cette année, et par son étendue on peut juger de l'importance qui sera donnée à cette nouvelle branche d'instruction. Tous ceux qui ont été visiter les salles où ce matériel est exposé ont été très vivement intéressés.

Les leçons du professeur Meurer obtiennent en Allemagne le plus vif succès. Des conférences, inspirées de ses doctrines, ont été organisées dans les grandes villes et les principaux centres industriels. J'ai sous les yeux le texte de quelques-unes de ces conférences, et voici, par exemple, la conclusion de celle du docteur Cornélius Curlitt prononcée en 1893 au Musée des Arts décoratifs de Reichenberg :

Notre goût a varié avec les époques et notre jugement en matière d'art a toujours été influencé par les caprices de la mode. Cet état de choses n'a que trop duré et, pour le faire cesser, il faut en revenir à l'étude de la nature, c'est-à-dire au *naturalisme*. Le but du naturalisme est la recherche du vrai sous toutes ses formes et ses manifestations. C'est là que nous devons chercher notre voie pour arriver à nous créer un art entièrement national. Laissons là le passé et marchons en avant!

Cette année même, au mois de mai 1894, dans une conférence du professeur Krell, de Munich, intitulée: *la Plante dans la décoration*, les paroles suivantes étaient prononcées :

Nos artistes décorateurs ont senti le besoin d'étendre de plus en plus le domaine de leur inspiration. Aujourd'hui, il n'est pas exact de dire que les types de plantes sont employés sous une forme en rapport avec un certain style donné; il vaut mieux dire que l'artiste actuel cherche des motifs dans le monde végétal et les approprie à la matière à décorer et aux conditions spéciales où il travaille, suivant la fantaisie de son imagination. Dans beaucoup de cas, on peut reconnaître les plantes qui ont servi de modèles; mais dans d'autres, elles sont tellement modifiées et transformées qu'il est difficile de retrouver leurs formes primitives..... A notre époque, le

besoin de la variété se fait plus sentir que jamais. Il faut que l'Art décoratif, à cet égard, fasse beaucoup plus qu'aux époques antérieures. Les plus grands efforts sont nécessaires pour que l'Allemagne ne soit pas dépassée par l'étranger; il ne faut pas que nos artistes s'endorment sur les lauriers qu'ils ont déjà remportés, et la seule manière de se maintenir à la hauteur de leur réputation, c'est d'étudier la nature!

On voit quelle unité d'impulsion est imprimée en Allemagne à ce mouvement que je signale, et avec quelle promptitude on y passe de la parole aux actes. Pour propager plus activement le nouvel enseignement, quantité de livres et d'albums sont publiés, dans lesquels sont présentés des modèles fort intelligemment compris, montrant la décomposition non seulement de la fleur et de la feuille, mais d'autres éléments naturels, pour faciliter aux artistes la recherche de nouveaux types de composition. Parmi ces ouvrages, il faut citer surtout celui du professeur Braüer qui est particulièrement remarquable [1].

Il s'en faut toutefois que tous les livres publiés en Allemagne ou en Autriche sur ce sujet se trouvent conçus d'après la même méthode prudente et avisée. C'est ainsi qu'il vient d'en paraître un à Vienne, chez les éditeurs Chenck et Gerlach, intitulé: *Festons et Groupes décoratifs composés de plantes et d'animaux,* dont le luxe typographique ne peut faire pardonner les hérésies en matière de composition décorative. Comme il en a paru une édition française et qu'on tend à la répandre chez nous, je crois devoir en signaler le défaut capital en reproduisant dans nos planches hors texte quelques-uns des modèles qu'il contient. L'auteur, M. Gerlach, a pris le soin, avec beaucoup de patience et d'ingéniosité, de composer lui-même avec des éléments naturels: fleurs, feuillages, animaux, statues de marbre ou de bois, les grands motifs décoratifs qu'il a ensuite photographiés et qu'il propose comme modèles. On comprend tout de suite l'erreur fondamentale de ce procédé. D'abord M. Gerlach associe dans ses compositions les objets les plus disparates, formés de matières diverses, et dont la réunion n'est rien moins qu'harmonieuse. En outre, les motifs tout faits qu'il reproduit et dont il est l'auteur, sont de nature non à exciter la verve inspiratrice des artistes, mais à engourdir leurs facultés d'invention. Mieux eût valu dans ce cas se contenter de dessiner les ornements, plutôt que d'en donner l'image matérielle. Un ouvrage tel que celui-ci peut séduire des esprits paresseux ou des artistes pressés par la besogne; mais au point de vue de l'enseignement, son influence ne saurait être que déplorable [2].

En France, les ouvrages de M. Plauszewski sont inspirés d'une méthode bien plus large et plus rationnelle. Ils n'ont pas la prétention de fournir des ornements tout faits aux artistes, mais de procurer à ceux-ci un choix d'éléments photographiés sur nature, saisis dans leur matérialité et leur grâce vivante, de fleurs ou de feuillages. Ce ne sont que des documents, des richesses qu'il s'agit de mettre en œuvre, des stimulants pour l'imagination. Il reste à les combiner, à en tirer parti pour la composition

1. *Vorlegeblatter für den Zeichenunterricht in Volks, Mittel, Real, Gewerbe-Schulen und Gymnasien.....* Herausgegeben von A. Brauer. 40 Lithographirte Tafeln. — Berlin, Winkelmann et Sohne.

2. En Allemagne, on pousse volontiers les choses à l'extrême. La volonté de parvenir à un style original par l'étude des éléments naturels est telle, qu'elle a suggéré des tentatives qui peuvent nous paraître excentriques. C'est ainsi que le professeur A. Schricker, directeur du Musée d'Art et d'Industrie de Strasbourg, s'acharne à étudier au miscroscope les insectes; il publie, en les agrandissant, les décors imprévus qu'il découvre dans le monde de l'invisible, et on a même été jusqu'à essayer dans la fabrication de quelques tissus d'appliquer les ornements tirés de ces observations de laboratoire! C'est pur enfantillage, et les trésors visibles de la nature ont amplement de quoi suffire à l'imagination des artistes.

homogène qui sortira du cerveau de l'inventeur. L'album allemand fait songer à ces modèles épistolaires dans lesquels les cuisinières à court d'instruction puisent des fragments d'éloquence qu'elles adressent à leur famille ébahie, en des occasions solennelles. On y trouve des morceaux décoratifs à peine bons pour servir de placage. Les albums de M. Plauszewski, au contraire, sont proprement suggestifs; ils offrent un aliment à la pensée de l'artiste qui peut et doit les transformer à son gré et s'en nourrir l'esprit, comme on fait avec les grands auteurs. Ici, l'auteur c'est la nature elle-même, vue sans artifice, représentée par des fleurs et des feuillages photographiés intelligemment, mais avec le respect scrupuleux de la vérité, et qu'on s'est bien gardé d'*arranger*.

C'est la Société de l'Union centrale qui a publié, en 1884 et 1885, le premier album de M. Plauszewski, l'*Herbier ornemental*. Ainsi donc, à ce point de vue encore c'est la France qui a donné l'exemple aux étrangers; mais, comme toujours, l'étranger a su plus que nous-mêmes profiter de l'idée. Voici en quels termes M. Eugène Guillaume, dont on ne peut contester la haute compétence, appréciait, dans un Rapport officiel, la portée de cet ouvrage :

> Ce qui donne de l'intérêt à cette tentative, c'est que l'auteur, dans ses planches, reproduit les plantes non d'une manière pittoresque, mais en géométral, ce qui met bien en évidence la forme caractéristique de chaque feuillage. Dans ces conditions, on trouverait dès à présent dans le recueil de M. Plauszewski les éléments d'une décoration qui consisterait dans l'emploi de feuillages à plat. D'un autre côté, comme il n'est pas douteux que pour bien dessiner les objets sous leurs différents aspects et tels qu'ils nous apparaissent, c'est-à-dire en perspective, il soit nécessaire de bien connaître leur forme véritable, c'est à dire géométrale, le travail qui nous est soumis a encore cet avantage de mettre en évidence le point de départ d'une étude analytique de l'ornement, et cela conformément à une saine méthode.....

M. Plauszewski, qui a foi dans son œuvre d'utilité, et qui y apporte un véritable courage, en dépit du froid accueil qu'on réserve chez nous aux initiateurs, l'a poursuivie avec énergie. Il a fait suivre l'*Herbier*, édité par l'Union centrale, d'un second album, *Plantes et Feuillages*, qu'a publié M. Calavas. Et le voici qui continue avec une nouvelle série, intitulée le *Printemps fleuri*, que la *Revue des Arts décoratifs* est heureuse de prendre sous son patronage en en publiant en réduction les premiers spécimens. Après les bourgeons, les fruits. Cette fois, c'est dans les bois, dans les champs, dans les jardins que l'auteur a été photographier les types les plus caractéristiques des plantes de plein air, au moment où elles ont fleuri et fructifié. Que d'éléments admirables pour le dessinateur! Il ne restera plus à M. Plauszewski, pour achever et couronner son œuvre, qu'à entreprendre la *Plante de serre*, qui offrira comme matériaux aux artistes tout ce que la nature produit de plus rare, de plus étrange ou de plus beau.

Pour terminer, j'en reviens à la pensée qui a inspiré cet article. Les citations que j'ai faites prouvent avec assez d'évidence que si une *Exposition de la plante* n'a pas lieu prochainement en France, on peut s'attendre à ce que ce soient nos concurrents qui réalisent ce projet. Il est certain qu'ils profiteront les premiers, avec l'activité qu'augmente encore chez eux la perspective du concours international de 1900, de toutes les démonstrations et de tous les enseignements qui ressortiront d'une telle manifestation. Pourquoi leur laisser cet avantage?

VICTOR CHAMPIER

LA PLANTE DANS L'ART

Imp. Phot Aron frères, Paris.

FEUILLE DE CHARDON MARIE, SILÈNE ET EUPHORBE

PLANTES DE PLEIN AIR PHOTOGRAPHIÉES PAR M. PLAUSZEWSKI

POUR UN OUVRAGE EN PRÉPARATION : « LE PRINTEMPS FLEURI »

Les Projets de la Société de l'Union centrale. — Le Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs a décidé à l'unanimité que la plus grande partie de ses ressources budgétaires de 1895 à 1900 sera affectée à la production d'objets de l'art industriel moderne destinés à figurer à l'Exposition de 1900, avec les signatures de leurs auteurs, et sous la rubrique générale de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Nous pouvons ajouter, à cette occasion, que le Conseil de l'Union est en train de préparer un vaste plan d'ensemble que nous aurons bientôt, sans doute, la possibilité de faire connaître à nos lecteurs.

***

Le Budget des Beaux-Arts et des Travaux publics. — Nous ne voulons pas parler aujourd'hui des modifications que la Commission du budget va prochainement demander à la Chambre d'introduire dans l'Administration des bâtiments civils. Nous signalerons seulement deux excellents amendements qui viennent d'être déposés par M. Georges Berger, député de la Seine.

L'un a pour objet d'ajouter au chapitre 38 *bis* du Ministère des Travaux publics, pour entamer les travaux de reconstruction du quai d'Orsay à destination du service de la Cour des comptes, une somme de 50,000 francs.

Ce serait, à bref délai, la possibilité pour le Gouvernement de céder enfin le Pavillon de Marsan à la Société de l'Union centrale pour y installer son musée. M. Georges Berger est actuellement en négociations suivies avec les pouvoirs publics pour obtenir ce résultat, attendu depuis quinze ans!

Le second amendement a pour objet d'ajouter au chapitre 23 du budget du service des Beaux-Arts, relatif aux achats d'œuvres d'artistes vivants dans les expositions diverses, qui est de 240,000 francs, une somme de 10,000 francs « pour achats d'œuvres de l'art industriel décoratif à destination des musées spéciaux et des palais nationaux ».

Il faut espérer que, malgré son désir d'économies, la Chambre votera sans hésiter le crédit si minime qui lui est demandé. Il est inouï, en effet, que sur le budget de plus de 12 millions affecté aux beaux-arts en France, il n'y ait pas un centime en faveur des Arts décoratifs, lesquels servent bien, assurément, autant au prestige de la France que les tableaux de nos peintres, et qui sont d'une bien autre ressource économique pour le Trésor! Chose incroyable! la petite somme que le Directeur des Beaux-Arts a cru devoir prélever, depuis

qu'est ouverte au Champ-de-Mars la section des objets d'art pour quelques maigres acquisitions des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ou de céramique, a provoqué les plus vives réclamations de la part des peintres. Ces messieurs se sont déclarés spoliés. C'est un comble! Le vote de l'amendement de M. Berger mettra fin à leurs lamentations, et la modicité de la somme réclamée mettra en relief la pauvre part que prend le Gouvernement de la République à l'encouragement des Arts décoratifs.

Ce sera toujours un commencement. Il n'est pas trop tôt.

∴

La Société d'encouragement a l'Art et a l'Industrie a, dans sa dernière assemblée du 10 novembre, renouvelé son bureau qui se trouve ainsi composé pour 1895 : *Président*, M. G. Larroumet, de l'Institut; — *Vice-Présidents*, MM. Follot et Hottot; — *Secrétaire général*, M. Roger Sandoz; — *Trésorier*, M. Hollande; — *Conseil*, M. Bonnel de Longchamp; — *Secrétaires*, MM. Layus et Bonnier.

∴

Les Concours du Louvre pour 1895. — La direction des Grands Magasins du Louvre va continuer, en 1895, la série des concours inaugurés cette année. Elle les place, dit le programme qui nous est adressé « sous le patronage de bienveillance qui lui est accordé déjà par l'Union des Arts décoratifs, les membres des Chambres syndicales, les directeurs d'écoles d'art industriel du Gouvernement et des Municipalités, les Écoles de Paris, Lyon, Limoges, Marseille, Rennes, Roubaix, Toulouse, etc., et les industriels, artistes et amateurs les plus éminents de la France.

Le principe essentiel de ces concours est que les concurrents doivent s'affranchir des styles anciens.

Le premier concours a pour objet la création d'un ameublement de chambre à coucher, composé d'un lit et d'une armoire à glace. L'armoire devra avoir de $2^{m}20$ à $2^{m}40$ de hauteur et de $1^{m}20$ à $1^{m}40$ de largeur; le lit $1^{m}50$ de largeur.

Le prix de vente total de ces deux pièces ne devra pas excéder 1,500 francs.

Trois prix seront décernés. Le premier de 1,500 francs; le second de 1,000 francs; le troisième de 500 francs. Pour chacun de ces trois prix, la moitié de chaque somme est affectée spécialement à récompenser la composition et l'autre l'exécution. La totalité de chaque prix pourra ainsi être réunie sur la même tête ou partagée entre deux ou trois collaborateurs, suivant qu'un seul ou plusieurs y auront contribué. Enfin, un simple projet sans exécution d'ouvrage donnera droit seulement à la moitié de la somme affectée au prix total.

Les ouvrages ou projets devront être remis au secrétariat des Grands Magasins du Louvre, du 6 au 11 mai 1895.

Les indications données par le programme sont des plus sages, bien que trop sobres peut-être : « On devra s'attacher à la fois, dit-il, à réaliser un meuble essentiellement pratique et commode dans ses dispositions et à lui donner une décoration nouvelle, agréable et conforme à la meilleure mise en œuvre des matériaux employés. Il sera tenu compte spécialement du parti qu'on aura su tirer du travail mécanique du bois, autant que du goût de la sculpture. »

Nous nous proposons de publier prochainement à propos de ce concours quelques considérations générales sur ce que pourrait être aujourd'hui un ameublement de chambre à coucher, en les accompagnant de quelques types divers qui pourront suggérer des idées aux concurrents. En attendant, nous renvoyons ces derniers à la longue étude publiée sur ce sujet par la *Revue des Arts décoratifs* (Tome III, page 41).

Le deuxième concours a pour objet la composition d'un voile de piano droit mesurant $1^{m}25$ de hauteur et $1^{m}35$ de largeur avec un dessus posé à plat et deux pentes latérales en

retour du meuble d'une largeur de $0^m 30$ ainsi que le dessus. Le prix de vente ne devra pas excéder 400 francs.

« Le voile de piano, dit le programme, étant une pièce d'ameublement où se reflètent mieux que dans toute autre le goût et la fantaisie de chacun, sa composition permet d'aborder franchement un décor nouveau, dégagé de toute imitation des styles convenus, ce qui est spécialement recommandé aux concurrents. La composition doit être gaie, harmonieuse et originale. »

Trois prix seront décernés, de la même valeur et dans les mêmes conditions que pour le concours du lit et de l'armoire.

***

Le Goût du Moderne et les Femmes. — M. Honoré, l'intelligent directeur des Magasins du Louvre, qui a pris l'initiative des concours dont nous venons de parler, sait mieux que quiconque tout l'effort qu'il y a encore à faire pour arracher sa clientèle féminine à l'aveugle passion des styles anciens et lui donner le goût de quelque chose d'inédit, d'un art, en un mot, n'ayant point l'étiquette d'un style connu.

Voici en effet ce qu'il répondait, il y a peu de jours, à un de nos confrères qui a entrepris une enquête sur l'évolution actuelle de nos industries d'art, enquête fort intéressante sur laquelle nous reviendrons dans un article spécial:

« Une femme du monde n'apprécie dans un objet que la répétition d'une ornementation ancienne. Parfois, je descends dans le magasin et je vais écouter les réflexions des clientes autour de notre lampe nouvelle :

— Ah! ah! fait une dame en s'approchant, voici une lampe Louis XIII, très bien! très bien!

— Mais non, Madame, elle n'est pas Louis XIII, répond le commis.

— Oh! oui, c'est vrai, elle est Henri II...

— Mais non! Madame, elle n'est ni Louis XIII ni Henri II; elle n'a aucun style: elle est *moderne*.

— Ah! fait la dame avec une moue dédaigneuse, tant pis! car je suis décidée pour une lampe Louis XIV.

» Et voilà! dit en concluant M. Honoré, j'ai des moments de colère en pensant aux difficultés qu'il faut surmonter pour faire accepter du nouveau. »

***

Inauguration de la Maison de la Bijouterie. — Le 10 novembre, la Chambre syndicale de la Bijouterie a inauguré avec un certain éclat son nouveau local de la rue de la Jussienne, où se tiendront désormais les séances des diverses sociétés de la corporation, groupées autour de la Chambre syndicale, et où est installée l'École de bijouterie dont nous avons souvent entretenu nos lecteurs. C'est une maison de quatre étages, un ancien hôtel où logèrent, dit-on, Dupleix et la Dubarry, dont la restauration a été confiée à M. Corroyer, qui lui a donné tout à fait bon air. Malheureusement les ridicules règlements de voirie qui interdisent toute saillie sur les façades l'ont beaucoup gêné. Au premier étage est la grande salle du Conseil, sur les murailles de laquelle deux tableaux en marbre noir, indiquent les noms des généreux membres de la corporation qui ont doté l'école de dessin : MM. Boucheron, Vever, Hamelin, Froment-Meurice, Massin, etc. Dans les étages supérieurs, sont les salles destinées à l'école de dessin, vastes, bien éclairées, pourvues de tout le matériel nécessaire.

Des discours officiels prononcés en cette circonstance, soit par M. Lourties, ministre du commerce, plein de bonhomie familière, soit par M. Gaillard, président de la Chambre syndicale, toujours actif, consciencieux dans sa tâche, nous ne dirons rien. Nous signalerons seulement les récompenses et distinctions distribuées : M. Lefèvre, professeur à l'École, a été

nommé officier de l'instruction publique; MM. Hénin et Vincent-Garce ont été nommés officiers d'académie. En outre, des médailles d'honneur, très heureusement qualifiées par M. Lourties de « médailles militaires du travail », ont été attribuées aux vétérans de la profession, et notamment à Mme veuve Gibert, qui compte trente-huit ans de service chez M. L. Aucoc.

Quelques jours auparavant, avait eu lieu, au Conservatoire des Arts et Métiers, la distribution des prix aux élèves de la Chambre syndicale de la Bijouterie, sous la présidence de M. Paul Colin, inspecteur général de l'enseignement du dessin. En termes excellents, celui-ci a exhorté les élèves à suivre assidûment les cours de leurs distingués professeurs, MM. Arneaud, Edme Couty et Fossey, sous la direction desquels ils pourront devenir des artistes de valeur. M. Colin a surtout intéressé son auditoire en lui donnant lecture d'une étude, faite par un Allemand, M. Schmidt, sur les méthodes de dessin comparées, de la France et de l'Allemagne, et dans laquelle celui-ci reproche à ses compatriotes leur manque de sobriété, l'exubérance de leur ornementation, leur conseillant d'imiter la simplicité de bon goût des œuvres françaises.

Nous aurons grand plaisir à suivre les travaux de l'École de la Bijouterie en reproduisant dans cette Revue les projets des lauréats de ses concours.

***

Les Amis des Monuments parisiens ont offert, le 19 novembre, à l'hôtel des Sociétés savantes, rue Serpente, un banquet à M. Georges Berger, député, et à ceux de ses collègues qui ont sauvegardé la perspective de l'esplanade des Invalides des travaux de construction que faisait prévoir l'établissement d'une gare de chemin de fer. Garder à Paris ses beaux horizons, c'est encore servir l'art.

Nous relèverons dans le toast prononcé par M. Berger les paroles suivantes :

Les nécessités de la vie moderne ne sont pas incompatibles avec la conservation de nos monuments, vestiges du passé et de nos promenades. La future gare des Invalides n'aura qu'un bâtiment d'accès de 100 mètres de long environ sur 20 de large, en face du Ministère des affaires étrangères, rue de Constantine. La perspective de l'Hôtel et celle de l'Esplanade seront donc sauvegardées.

M. Georges Berger a ajouté qu'il était heureux de pouvoir annoncer qu'il avait obtenu de la Commission du budget le vote des crédits nécessaires à la reconstruction de la Cour des Comptes. 3,500,000 francs étaient, en effet, nécessaires pour l'aménagement du pavillon Marsan, qu'on avait résolu d'affecter au Conseil d'État et à la Cour des Comptes. Or, la construction du nouveau palais devant s'élever à 7 millions environ, M. Georges Berger, d'accord avec le ministre des finances, a fait décider qu'on transporterait les archives du Grand-Livre, actuellement déposées à la caserne de l'Assomption, rue Cambon. La vente des terrains où s'élèvent actuellement ces bâtiments ainsi rendus libres, donnera certainement 3 ou 4 millions; l'opération pourra donc être faite sans charge importante pour le budget.

En terminant, l'orateur s'est élevé contre l'englobement, par la future Exposition universelle de 1900, du cours La Reine et contre le maintien de la tour Eiffel et de la galerie des Machines, qui masque le beau monument qu'est l'École militaire. Il a assuré, enfin, qu'au dernier rang comme autrefois au premier, il travaillerait au succès de cette œuvre nationale.

JUDEX

COURRIER DE L'ÉTRANGER

LETTRE D'ITALIE

L'Art décoratif dans les nouveaux Musées de Rome

Depuis plusieurs années déjà, on désirait à Rome un musée ayant un caractère absolument national pour y placer les antiquités provenant des fouilles du Forum romain, des Thermes de Caracalla, du Palatin, etc. Déjà, en 1845, M. Borghi, alors ministre de l'instruction publique, avait commencé à réaliser cette pensée en fondant une sorte de musée préhistorique et épigraphique qui fut installé dans les dépendances du Musée Kircher, devenu national par arrêté ministériel. Mais ce musée des Jésuites étant déjà logé fort à l'étroit, il fut bientôt nécessaire de chercher un autre emplacement pour les antiquités des fouilles romaines. Il fut question à un moment de la fondation d'un musée *Italico* pour y réunir une représentation figurée de l'histoire monumentale de l'Italie ancienne à quelque classe qu'ils appartinssent. Mais ce projet était trop grandiose, et il n'était d'ailleurs guère pratique de dépouiller les collections de province des richesses qu'elles possédaient pour en doter le musée de la Capitale. On n'y donna pas suite.

Cependant, comme les antiquités trouvées dans le sol romain ne cessaient de s'entasser dans les magasins du Musée Kircher, le gouvernement songea à créer plusieurs petits musées spéciaux, établis à proximité des lieux d'où les objets avaient été exhumés, et qui seraient classés par catégories: c'est ainsi qu'on ouvrit le Musée Tibérino pour les antiquités trouvées auprès du Tibre; on projeta de fonder le Palatino, pour les objets tirés de cette colline célèbre; puis le musée du Forum romain, etc. Finalement on recula devant la dépense, et l'on s'arrêta à l'idée infiniment plus pratique et plus rationnelle d'un musée unique, dans lequel seraient réunies toutes les collections départementales et communales constituées depuis 1870. Ce musée fut divisé en deux sections ayant chacune son siège distinct: l'un, organisé dans les Thermes de Dioclétien, fut consacré aux antiquités urbaines; l'autre, installé dans la villa du pape Jules III, fut réservé aux antiquités extra-urbaines. A la vérité, il était impossible de choisir de meilleurs emplacements. Les Thermes de Dioclétien, placés dans le centre de la Rome nouvelle et non loin de l'ancienne, sont très vastes et, avec le portique de Michel-Ange, forment un monument de premier ordre. Quant à la villa de Jules III, à laquelle on accède facilement par la via Flaminia, non loin de la porte du Peuple, il est à peine nécessaire de rappeler que divers auteurs, et notamment Olao Magno, prélat du XVIe siècle, n'ont point hésité à la célébrer comme la huitième merveille du monde:

Atria marmoreis exsurgunt plura columnis
Ut valeant superare orbis miracula septem.

Telle est, en résumé, l'histoire des nouveaux musées de Rome, qui, pour les décorateurs surtout, offrent un intérêt tout à fait spécial. Je ne saurais assez insister à ce point de vue. Je ne puis vous parler aujourd'hui que des pièces les plus importantes sous le rapport ornemental, qui se trouvent dans les deux musées, c'est-à-dire, en premier lieu, des stucs et des fresques dits de la Farnésine. Je n'exagère pas en disant que ce sont de pures merveilles. Je ne vous parle pas ici en archéologue dont l'admiration ne saurait trouver d'expression trop enthousiaste. Je vous parle en artiste. Et mes paroles, je les adresse aux praticiens, à qui, je l'affirme, l'étude des stucs et des peintures exposés depuis peu au musée des Thermes serait des plus utile.

Ces stucs et ces peintures, trouvés lors des grands travaux du Tibre, entre le pont Sixte et l'ex-couvent de Saint-Jacques en Settimiana, on en fait remonter la date aux dernières années de la République romaine, ou aux derniers temps de l'Empire. Ces chefs-d'œuvre devaient décorer quelques riches demeures dont les savants cherchent à qui mieux mieux à découvrir l'antique propriétaire. C'est un problème qui sera sans doute difficile à résoudre et qui n'intéresse guère, d'ailleurs, les artistes. Ce qui importe aux artistes, c'est de connaitre l'existence de ces merveilles de la décoration ancienne, dont la ressemblance avec les meilleures œuvres du même genre de Pompéi et d'Herculanum est frappante. Dans les stucs, on remarque des rinceaux délicats, d'un très fin relief, sans feuillages, de véritables rubans qui accompagnent des figures et des animaux d'une exécution infiniment précieuse. On a trouvé plusieurs voûtes décorées de cette manière, avec des ornements et des tableaux figuratifs ou paysages placés au milieu des caissons qui les divisent au moyen de lignes, d'oves très fins, le tout modelé d'une main ferme, alerte, sans incertitude, et qui semble s'être jouée de toutes les difficultés de l'art. Les célèbres stucs des tombeaux de la *via Latina* n'ont pas la perfection, et je pourrais presque dire la noblesse des stucs de la Farnésine. Même les stucs des Thermes de la Fortune, à Pompéi, qui sont si estimés, ne peuvent exercer sur l'âme d'un artiste l'impression du nouveau musée.

A côté des stucs dont je viens de parler, on a placé des peintures, également très belles et qui seront une révélation pour les artistes décorateurs des pays étrangers, comme elles vont l'être pour les artistes italiens. Elles ont un aspect d'une richesse inouïe. Composées de motifs architectoniques avec ces édicules qui font l'admiration des amateurs des peintures pompéiennes, elles n'ont cependant pas l'exubérance que l'on remarque surtout dans les décorations de Pompéi du troisième style, celui que M. Mau, dans sa magistrale étude de la décoration pompéienne (*Gesch. d. decorat. Wandm. in Pompeji.*) voudrait appeler « style des candélabres »; aussi, les connaisseurs de la peinture décorative romaine retrouvent dans les fresques du Musée des Thermes les caractères de ce style, point excessivement capricieux, bien que joli et élégant, qui distingue les œuvres exécutées à Rome depuis le IIe siècle avant J.-C. jusqu'à la destruction de Pompéi. Toutefois, il arrive souvent que les peintures de cette époque ont une certaine rigidité qui est absente de celles dont il est question ici, lesquelles n'ont point non plus cet excessif caprice qui donne à la décoration pompéienne quelque chose de trop grêle et de trop fantastique.

On comprend après cela l'importance extrême, comme modèle de goût, des peintures qui viennent d'être exposées. Je signalerai encore la particularité de certaines figures ailées qui se terminent par le pied d'un oiseau ou celui d'un quadrupède. Autre remarque dont pourront faire leur profit certains décorateurs italiens contemporains : les chambres d'où proviennent ces fresques étaient ornées, sur chacune de leurs parois, de motifs différents. Aucune symétrie, mais beaucoup de liberté d'invention et de charme. Il faudrait ici des dessins pour donner une idée du mérite de ces peintures. Il est vrai que dans une correspondance comme celle-ci, le but est avant tout d'appeler l'attention des lecteurs qu'une pareille découverte peut intéresser.

Je dois ajouter que ces peintures ne se composent pas exclusivement des élégants motifs architectoniques et ornementaux dont je viens de parler, mais aussi de tableaux figuratifs qui ont le même cachet de médio-

crité, au point de vue de l'exécution, qu'on remarque dans les fresques à personnages de Pompéi et de Rome. Les sujets, vous le devinez, sont mythologiques et traités de la même façon que les œuvres de ce genre qu'on voit au Musée de Naples. Par là on est amené à penser que l'auteur des compositions figurées n'est pas le même que celui qui a inventé le sujet. On sait que les artistes pompéiens, au lieu de prendre la peine d'inventer, se contentaient le plus souvent de reproduire des motifs connus, en les appropriant aux lieux auxquels ils étaient destinés.

Le rouge est la couleur dominante dans les peintures du Musée des Thermes. Dans l'autre musée national fondé à la villa Julia, il y a également des spécimens très particuliers de la décoration polychrome. Je citerai principalement des fragments de terre cuite trouvés à la *Scasato* et qui proviennent d'un temple ancien dédié, semble-t-il, à Apollon. Il s'agit de plusieurs sculptures du tympan et de frises architectoniques d'une exécution admirable. Il faut mentionner aussi d'autres fragments de terre cuite presque aussi remarquables, qui ont été découverts à Celle, localité située au nord-est de Civitta-Catellane.

Je m'arrête aujourd'hui à ces renseignements qui sont de nature, je crois, à intéresser tout particulièrement vos lecteurs. Une autre fois, peut-être, je vous parlerai de la richissime collection des menus objets d'art trouvés à Falérii, qui, dans le musée de la villa Julia, ont l'importance que le Salon carré a au Musée du Louvre. Je choisirai parmi ces objets ceux qui peuvent exercer le plus d'attrait sur les artistes modernes : les orfèvres, les céramistes, etc. Une étude très détaillée sur les antiquités de Falérii a paru récemment par les soins de l'Académie de Lincei ; elle a été faite par M. Bernaféi, qui était l'homme le plus capable de l'entreprendre.

ALFREDO MELANI.

ALLEMAGNE

LA SOCIÉTÉ BAVAROISE D'EXPORTATION D'OBJETS D'ART. — L'Union centrale bavaroise des Arts décoratifs vient de fonder dernièrement une Société qui s'occupera exclusivement de faciliter à ses membres l'exportation des objets d'art. Ces exportations auront lieu surtout avec l'Amérique qui, depuis l'Exposition de Chicago, semble devenir le marché qui attire le plus les efforts de l'industrie allemande. C'est la maison Oscar Leistun et C°, de New-York, qui représente la Société de l'autre côté de l'Atlantique. Toutefois, la Société n'entend pas limiter ses relations aux États-Unis seuls; elle s'efforcera de les étendre à d'autres contrées. Pour entrer dans la nouvelle Société il faut être membre de l'Union centrale bavaroise des Arts décoratifs, puis payer un droit fixe de 10 marks et une cotisation annuelle de 5 marks.

Le président de l'Union des Arts décoratifs bavarois espère, au moyen de cette institution, donner un vaste débouché aux manufactures nationales. Le dépôt est fait sous la direction d'employés spéciaux nommés par le Conseil d'administration central. La portée de ce projet n'échappera à personne. Tous les fabricants allemands qui font partie de l'Union ont la faculté d'envoyer leurs produits en Amérique avec la plus grande facilité, tandis qu'actuellement cet envoi est hérissé de difficultés et coûte fort cher.

IMPORTANCE DES ÉCOLES INDUSTRIELLES EN BAVIÈRE. — Que de plaintes n'entend-on pas proférer tous les jours sur la situation du travail manuel en face de la grande industrie, sur la concurrence des ouvriers entre eux, sur la difficulté d'en trouver de bons! Bien des propositions ont été faites pour remédier à cet état de choses. Les uns pensent que la solution serait d'instituer des brevets de capacité et de rétablir les anciennes corporations; les autres proposent de modifier les méthodes d'instruction, et l'expérience a appris qu'en effet de ce côté-là un progrès réel peut être accompli.

À notre époque de perpétuel perfectionnement, de marche en avant sans relâche, l'ouvrier isolé doit déployer une grande énergie pour ne pas être submergé par le torrent. Il ne lui suffit pas de savoir son métier pour s'assurer une existence indépendante, comme c'était le cas autrefois, du temps des corporations. Autrefois, on ne connaissait pas la

lutte pour la vie; l'égalité et la fraternité régnaient réellement, car personne ne pouvait rien avoir de plus que ses voisins. Quand un ouvrier avait trouvé un nouveau modèle ou une nouvelle méthode de fabrication, il ne devait pas garder son invention pour lui, mais la communiquer à ses camarades. Ces procédés égalitaires sacrifiaient, il est vrai, les ouvriers travailleurs et intelligents aux paresseux et aux maladroits. Les conditions sont tout autres aujourd'hui. Chacun ne dépend que de lui-même, de son travail et de son intelligence. Dans l'Océan de la vie, au milieu des tempêtes qui ne sont que trop fréquentes, celui qui ne sait pas nager ou qui ne peut trouver une planche de salut, celui-là est perdu.

Notre rôle est donc évidemment d'apprendre au plus grand nombre à se tirer d'affaire sans le secours d'autrui, et pour y arriver il faut développer non seulement l'habileté, mais aussi l'énergie morale et l'intelligence des ouvriers. En visitant, il y a une vingtaine d'années, une Exposition industrielle à Stuttgard, je fus frappé de l'inscription suivante que je lus à l'entrée de cette Exposition : « A côté de la science, il faut la puissance; à côté de l'atelier, l'école. » Oui, cette parole est vraie, mais elle l'est encore plus aujourd'hui qu'autrefois. A côté de l'atelier, l'école, et surtout l'école de dessin qui est la plus indispensable à l'ouvrier de nos jours. C'est pour cela que partout, dans tous les centres industriels ou artistiques, on cherche à créer des écoles de dessin à la portée des ouvriers. Car, nous pouvons bien le reconnaître, ce sont les ouvriers habiles qui nous manquent. Je ne veux pas dire par là qu'il n'y en a point du tout; mais ils sont fort peu nombreux, et les patrons se les arrachent. Que de plaintes n'entend-on pas journellement sur ce sujet! Combien de patrons voient leurs bons ouvriers les quitter brusquement pour aller chercher fortune ailleurs! Quelle est donc la cause de cette situation vraiment déplorable? Pourquoi les patrons ont-ils tant de peine à conserver leurs ouvriers habiles? Disons-le franchement et ne cherchons pas à nous tromper nous-mêmes en dissimulant la vérité: si nous manquons d'ouvriers habiles, cela vient de ce que malheureusement beaucoup de jeunes gens ne veulent rien apprendre, et de ce que les patrons ne donnent pas à leurs ouvriers la possibilité de s'instruire. Les moyens d'instruction, il est vrai, n'existent pas partout; mais là où ils existent on ne sait pas en user comme on le pourrait et comme on le devrait. Soit insouciance, soit mauvaise volonté, soit faux calcul, bien des patrons ne veulent pas envoyer leurs ouvriers suivre des cours d'aucune sorte; ils trouvent que l'instruction acquise chez eux suffit amplement.

Il est donc indispensable que les patrons abandonnent leurs préjugés à cet égard et qu'ils soient bien convaincus que le temps passé à l'école n'est nullement perdu pour eux. Il faut enfin qu'ils comprennent qu'il est de leur intérêt bien entendu d'avoir des ouvriers intelligents et instruits. L'école doit être l'annexe de l'atelier. — (Résumé d'après la *Bayerische Gewerbe Zeitung.*)

ÉTATS-UNIS

Un nouveau musée a Washington. — Il y a quelques années, le Conseil d'administration de la *Corcoran Art Gallery* achetait un terrain sur lequel elle avait l'intention d'élever un nouveau monument pour loger ses riches collections artistiques. Ce projet va être mis prochainement à exécution. Les plans du nouveau musée sont arrêtés, paraît-il, la construction du monument sera confiée à M. Flogg, architecte habile de Washington; et dans quelque temps la capitale de l'Union comptera un magnifique musée de plus.

La Société des arts ecclésiastiques de New-York. — La dernière exposition de la Société des arts ecclésiastiques de Sainte-Marie, à New-York, montre clairement toute l'importance acquise par le travail des femmes en Amérique. Cette exposition ne contient presque que des ouvrages sortis de mains féminines. Broderies de toute espèce, travaux de bijouterie, objets en métal, dessins de tous genres, il n'y a pour ainsi dire aucune branche de l'art appliqué à l'industrie que les femmes n'aient abordée avec succès. Cette exposition offre donc à ce point de vue un grand intérêt.

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraud, 11.

Exposition de Nantes.
Les Chats, composition de H. Guérard, gravée sur bois par la pyrogravure.

L'EXPOSITION D'ART DÉCORATIF DE NANTES

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1894

On ne fait pas assez attention, à Paris, au mouvement qui depuis quelques années s'accentue dans certains de nos départements en faveur des arts décoratifs. L'effort est des plus heureux. Il ne tend à rien moins qu'à arracher à l'influence exclusive de la capitale, aux suggestions fugitives de ses caprices et de ses modes le talent des artistes provinciaux, et à faire éclore dans les grands centres industriels de la France un art ayant un caractère de terroir qui, depuis les abus de la centralisation à outrance, a presque complètement disparu.

Il faut applaudir à une pareille tendance et s'efforcer d'encourager les intelligents initiateurs de ce mouvement. Au dernier Congrès des Arts décoratifs, plusieurs délégués des principales villes de province : M. Blanqui, l'habile ébéniste de Marseille ; M. André, architecte à Nancy; M. Préaubert, de Nantes, etc., ont communiqué les importants résultats déjà atteints dans les milieux où ils vivent. Ils ont exprimé le désir que dans l'effort à tenter, Paris vienne au secours des départements. Ils ont demandé qu'on les aidât à fonder chez eux des musées d'art décoratif, à créer des sociétés d'encouragement ayant des rapports suivis avec les associations similaires de Paris, et qu'enfin la Société de l'Union centrale se fît l'instigatrice de cette action bienfaisante, soit par les conférenciers qu'elle enverrait porter la bonne parole aux quatre coins de la France, soit par des expositions roulantes qu'elle promènerait de ville en ville pour stimuler l'imagination des artistes et développer le goût du public.

L'art français a beaucoup à gagner au rayonnement que produiraient différents foyers d'activité. Rappelons-nous les exemples du moyen âge. Les artistes alors,

ne puisaient pas l'inspiration à une source unique; ils ne venaient pas prendre tous uniformément à Paris un identique mot d'ordre pour guider leur génie. De là une grande diversité d'aspect dans les œuvres, marquant des qualités particulières, et une originalité que vivifiaient les traditions de chaque contrée. La monarchie, arrivée à son apogée, imposa à l'art une discipline qui fit perdre à celui-ci, en pittoresque, en éloquence, en émotion, ce qu'elle lui fit gagner en noblesse et en grandeur. Les artistes, dès lors, n'eurent plus de regards que du côté de Versailles. Exprimer la magnificence royale et les splendeurs de la cour devint leur seul objectif. Une sorte d'unification de l'idéal fut ainsi réalisée, de

Exposition de Nantes. — Soupière en argent faisant partie d'un service de table exécuté par MM. CHRISTOFLE.

même qu'on était arrivé à l'unité politique. Aujourd'hui, nous connaissons les effets de cette centralisation excessive. D'ailleurs, les arts n'ont plus à s'alimenter aux mêmes sources que jadis. D'autres voies leur sont ouvertes dans notre société démocratique et, peut-être, en remontant aux sources depuis trop longtemps délaissées des traditions provinciales, retrouveront-ils des qualités perdues.

Déjà, au mois de juillet dernier, une exposition d'art décoratif ouverte à Nancy a clairement indiqué les tendances dont nous parlons.

Celle de Nantes, inaugurée le 23 novembre, a été organisée, sous le patronage de l'Union centrale des Arts décoratifs, par la Société des Amis des Arts de cette ville, présidée par M. G. Bourcard. Elle durera jusqu'au 25 décembre. Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a délégué pour cette inauguration M. Roger Marx, inspecteur des musées, qui a prononcé un discours dont nous citerons le passage suivant :

Une des premières en France, la *Société des Amis des Arts de Nantes* a compris le rôle utile de ces salons d'art décoratif, et il faut lui faire grand hommage de son initiative. Organisée sur un plan logiquement ordonné, l'Exposition des Arts décoratifs de Nantes n'a pas trop embrassé, afin de mieux étreindre : elle devra son enseignement et sa portée à

ceci qu'elle s'est bornée à initier, sans parti pris, à la diversité des recherches, des efforts et des inventions qui se sont produites dans les industries du bois, du métal, du tissu ; nul doute qu'à voir réunies tant d'œuvres délicates et charmantes, chacun ne s'en veuille entourer, et qu'une sérieuse atteinte ne soit portée à ce culte néfaste, stérilisant de l'ancien ; nul doute aussi que ce Salon n'exerce sur les vocations indécises une influence salutaire. Encore un coup, ayons moins d'artistes médiocres et plus d'artisans utiles. Ce n'est pas de l'unique renom des peintres, des sculpteurs, mais du génie de tous les créateurs de forme et de tous les *animateurs* de matière, qu'est faite la gloire artistique de la France.

Le préfet de la Loire-Inférieure a prononcé aussi d'excellentes paroles, et nous devons souligner notamment l'allusion qu'il a faite, ainsi que M. le maire de Nantes, à la nécessité de développer l'école de dessin actuellement existante :

J'estime, a-t-il dit, que la *Société des Amis des Arts* a fait une œuvre utile et féconde. Si nous voulons conserver le cachet de cette élégance artistique qui a fait le succès de la production française, il faut répandre les arts du dessin.

Il ne s'ensuit pas qu'il faille provoquer des situations fausses et exagérées et augmenter le nombre des peintres et des sculpteurs médiocres qui se livrent, permettez-moi l'expression, à une sorte de mendicité artistique ; il faut développer chez l'artisan le goût de l'artiste.

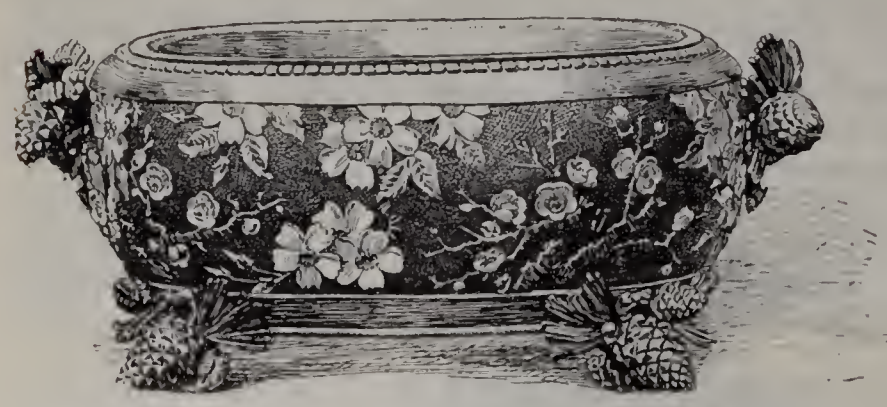
Exposition de Nantes.
Drageoir exécuté par MM. CHRISTOFLE.

Dans notre ville, une école des Arts décoratifs rendrait les plus grands services. Au moment où Nantes, grâce à l'amélioration de son port, entre dans une nouvelle ère de prospérité commerciale, il faut développer, en même temps que son outillage industriel, son outillage artistique. Pour cela, les concours ne feront pas défaut. Le moment est venu de développer l'école de dessin de Nantes en lui donnant une plus grande extension et de lui assurer par là même une plus grande autorité.

L'Exposition, fort bien installée dans la galerie Préaubert, ne comprend pas moins de 500 numéros. Elle ne comporte que trois genres : les métaux, les bois et les tapisseries. Mais on y trouve, il faut le dire, la fine fleur de la production contemporaine, et nos meilleurs artistes, ainsi que les plus habiles et les plus réputés fabricants parisiens, y ont envoyé un choix d'œuvres absolument remarquables.

Parmi les artistes qui ont pris part directement à l'Exposition nantaise, il faut mentionner : H. Dampt, un magnifique bronze, cire perdue ; Jules Brateau, ses plus précieux étains, au milieu desquels brille sa superbe écuelle où sont figurés les fleuves français ; Alex. Charpentier, qui, lui aussi, a envoyé d'admirables étains, des pots à vin, des presse-papiers, des soucoupes, etc. ; Frémiet, dont on admire son *Faune et Oursons*, bronze vert, réduction de celui du Musée du Luxembourg ; la statue équestre de *Jeanne d'Arc*, le *Cavalier du XIVe siècle ;* Claudius Marioton, de charmantes statuettes de bronze doré sur marbre, des médaillons avec peintures décoratives ; Guérard, son dessus de porte, *les Chats ;* ses entrées de serrure en étain et quelques plats décorés par le procédé de la pyrogravure ; enfin, Aimone, un curieux tableau en bois de poirier sculpté ;

Bonnard, un paravent, etc., etc. Mme veuve Gauvin a envoyé une douzaine des œuvres de son mari, merveilles de damasquine, des médaillons, des cadres, des broches et des épingles de cravates.



Jardinière en bronze argenté avec incrustations polychromes, exécution par MM. CHRISTOFLE.

Nos bronziers parisiens sont représentés à l'Exposition de Nantes par des œuvres de premier ordre. MM. Thiébaut ont prêté la *Musique*, de Barrias; la *Fortune*, de Mercié; la *Diane*, de Falguière, etc. MM. Siot-Decauville, des étains de J. Desbois et de Jean Baffier; M. Eug. Soleau, une trentaine d'œuvres charmantes, d'une exécution irréprochable, au nombre desquelles se trouvent des porte-cartes, d'une invention si spirituelle de ce pauvre Joseph Chéret, et des statuettes aimables du sculpteur L. Kley; M. Colin, l'*Enlèvement de Psyché* et le *Diogène* de Marioton, l'*Improvisateur* et la *Chanson* de Charpentier, des lustres, des vases, des pendules; M. G. Gagneau, une superbe collection des torchères, bouquets, lampes modelés pour lui par le maître ornemaniste Piat [1].

Exposition de Nantes. — Cruche à vin, étain de M. Jean BAFFIER. (SIOT-DECAUVILLE, éditeur.)

La ferronnerie fait bonne figure avec trois fabricants, MM. Disclyn, Fontaine et Robert.

L'orfèvrerie compte deux fabricants de premier ordre : MM. Christofle, dont l'exposition ne comprend pas moins de 98 numéros et présente des spécimens de tous les genres de fabrication de cette importante maison, depuis les grands surtouts de table, les services à thé ou à café, jusqu'aux plus menus ustensiles, qu'ils excel-

1. Le catalogue de l'Exposition nantaise écrit, par erreur, Eugène Piot.

lent à décorer par des interprétations de la plante ou de la fleur; et M. Poussielgue-Rusand fils, qui a envoyé à Nantes ses plus récents modèles de bronzes d'église, des reliquaires, des chandeliers, des ostensoirs, des calices, qui prouvent qu'au point de vue du goût, cette manufacture de premier ordre ne cesse pas de chercher la perfection.

Il n'y a qu'un seul bijoutier à l'Exposition de Nantes, mais c'est M. Boucheron,

Plat de M. H. Guérard, décoré par le procédé de la pyrogravure.
(Exposition de Nantes.)

et c'est tout dire; il a envoyé, non pas ses plus beaux diamants, ni ses plus étincelantes parures. Le plus cher des bijoux qui ornent sa vitrine est une broche bouquet de violettes, émail transparent, dont le prix est de 6,000 fr. [1]. Mais il expose les délicieux bibelots, merveilles d'élégance et d'habileté, où il triomphe : une poivrière et une salière d'un service Louis XV, ornées d'exquises statuettes; un vase d'acier incrusté par Tissot; un plateau sur lequel est gravée à l'eau-forte la composition bien connue *l'Escarpolette;* un cadre en cristal de roche fumé, avec guirlandes d'argent ciselé, etc., etc.

La section du meuble met en relief un fabricant nantais, M. Leglas Maurice, qui est, d'ailleurs, — ceci est à noter, — le seul exposant local. Sa production,

1. Par une excellente innovation, le catalogue de l'Exposition nantaise marque, en regard de chaque objet, le prix de vente.

assez soignée, n'est pas originale. Elle témoigne seulement d'une consciencieuse application dans la reproduction des styles du passé. La Renaissance, le Henri II, le Louis XV, le Louis XVI et même l'empire occupent dans cette maison toute la place. Rien d'inédit. Il est fâcheux que M. Préaubert, décorateur bien connu de Nantes et qui a pris une si grande part à l'organisation de l'Exposition, n'ait pas cru devoir, par discrétion, y montrer ses œuvres. Ce sera un des avantages, sans doute, de l'Exposition de la Société des Amis des Arts de susciter à Nantes, parmi les amateurs, les idées d'art nouvelles pour meubler leurs demeures. Quant à l'ébénisterie parisienne, elle figure assez modestement dans la galerie Préaubert. Il n'y a que quelques œuvres de M. Boison, de M. Goumain et MM. Damon et Colin.

Enfin la section de tapisserie comprend de magnifiques spécimens de la manufacture des Gobelins et des fabriques d'Aubusson de MM. Braquenié et Hamot.

J'ai gardé pour la fin le superbe envoi fait par l'Union centrale des Arts décoratifs qui, pour les deux sections du métal et de la tapisserie, comprend des œuvres de tout premier ordre de nos artistes contemporains.

VICTOR CHAMPIER.

Gobelet en étain de M. J. Brateau.
(Exposition de Nantes.)

Le Palais des Manufactures à l'Exposition de Chicago.

L'ORFÈVRERIE AMÉRICAINE

A L'EXPOSITION DE CHICAGO

(3e article[1]).

CONCLUSION

De toutes les industries d'art qui figuraient au World's Fair, l'orfèvrerie était sans contredit celle qui devait nous donner l'impression la plus complète des efforts faits par l'Amérique pour montrer qu'elle pouvait lutter avec l'ancien continent, et que si le caractère qu'elle donnait à ses produits était bien différent, elle pouvait hardiment soutenir la lutte contre les nôtres et se suffire à elle-même.

Vase aux tortues (Maison Tiffany).

En effet, dans l'étude que nous avons faite, dans les pages précédentes, de cette industrie et des moyens puissants que les orfèvres ont su réunir dans leurs vastes usines pour la développer, nous pensons avoir démontré par des faits nombreux et des exemples frappants que le goût américain se manifestait d'une manière toute particulière, pleine d'ingéniosité, d'audace et d'originalité.

Ils ont commencé par des pastiches assez grossiers de nos arts, par des emprunts faits au goût

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 15e année, pages 110 et 136.

anglais ou français; mais les Américains n'ont pas l'esprit d'imitation et ils ne devaient pas tarder à rejeter loin d'eux leurs premiers essais, et les emprunts qu'ils avaient faits ne devaient pas longtemps peser sur leur production.

Il ne pouvait guère en être autrement à l'origine, puisqu'ils avaient été obligés de demander à l'Europe leurs premiers moyens d'action.

C'est, en effet, à nos procédés, à nos ouvriers, à nos artistes, qu'ils ont eu recours pour arriver à créer les organisations puissantes que nous avons décrites. Ils ne s'en sont pas cachés et l'ont même déclaré loyalement.

Dans une brochure publiée au cours de l'Exposition, la Compagnie Gorham

Soupière en argent repoussé (Gorham and Cº).

appelle l'attention sur les moyens qu'elle a employés pour que les produits de sa fabrication soient aussi *beaux qu'utiles*.

« Aucune dépense n'est évitée, et des ouvriers expérimentés de toutes les nations ont été recherchés pour arriver à ce but... Aux ouvriers venus d'Angleterre, de France, d'Allemagne, de Russie, de Suède, de Norvège et d'Italie, mis en contact avec les différents systèmes de notre maison, et leurs collègues instruits de notre pays, nous accordons beaucoup de l'honneur de notre succès comme orfèvres. »

Les procédés les plus perfectionnés de la fabrication européenne, ils les ont pratiqués avec le concours des ouvriers spéciaux qui les importaient; mais ils les ont accommodés aux nécessités de leur consommation en introduisant les machines-outils et en pliant les formes et les décors aux pratiques de l'outillage qu'ils créaient, pour faciliter leur production et en abaisser le prix de revient.

Les ouvriers européens leur étaient indispensables, et c'est un sentiment très honorable qui leur fait reconnaître la part qui leur revient dans leur succès; mais ces ouvriers sont restés en Amérique, et presque aucun d'entre eux n'est revenu dans la mère-patrie nous rapporter, en compensation, un peu de ce qu'ils avaient pu apprendre au contact des ouvriers américains et aux prises avec les procédés manuels et les machines-outils qu'ils perfectionnent tous les jours.

Les artistes sont revenus, moins habiles qu'au départ, énervés par une production fiévreuse et découragés par l'isolement et la privation du contact avec l'homme de goût, instruit et ingénieux, parlant la même langue, qui était leur chef ou leur inspirateur. Mais la graine était semée et les fruits ne devaient pas tarder à apparaître, transformés dans leur essence par une culture intensive et empruntant au sol américain une saveur nouvelle. Et alors, pour satisfaire aux goûts d'une population riche qui était et voulait rester américaine, les copies et les pastiches disparaissaient pour faire place à un art où les besoins pratiques et le souci de l'utile étaient sacrifiés à l'élégance telle que nous la comprenons, et au confortable tel qu'ils le comprennent, et qui devaient dominer toute leur production.

Rejetant loin d'eux les styles classiques et leurs dérivés résultant d'une civilisation raffinée à l'excès, ils ont demandé leur inspiration aux styles primitifs de l'Orient, à l'Inde, à l'Égypte, au Japon, pensant avec raison que le véritable guide d'un peuple nouveau ayant conscience de ses forces et de son avenir devait être plus facilement cherché dans l'étude de l'art des peuples qui, à l'aurore de la civilisation, creusaient les premiers sillons et traçaient avec un esprit ferme et clair, voyant les règles qui devaient dominer, les productions de l'art dans l'avenir.

Et puis, les succès obtenus dans l'ordre des intérêts matériels, le besoin de jouir de la richesse acquise, le sentiment de leur puissance et de leur force, le désir de conserver dans la vie matérielle l'indépendance acquise avec tant de peine et de sacrifices dans l'ordre politique, leur imposaient l'obligation de rechercher un style national éloigné des traditions européennes, mais reflétant avec franchise la civilisation américaine, qui leur permettrait de se défendre des importations étrangères avec autant, si ce n'est avec plus de succès, que le bill Mac Kinley et les droits protecteurs les plus élevés.

Tout cela s'est traduit par la création de ce style dont les orfèvres sont aujourd'hui en Amérique la personnalité la plus tranchée.

Mal défini au commencement, incohérent mais personnel, empruntant à tort et à travers, ce style se précise aujourd'hui, et le voilà qui s'affirme par le respect de la destination de l'objet, le sentiment de son usage dans une forme vraiment pratique, par l'emploi des plus riches matières et par la profusion de l'ornement et du décor.

Pour s'affranchir des redites du passé et rajeunir le thème de leur art, ils se sont franchement adressés à la nature, source inépuisable d'inspiration pour l'artiste. C'est en effet par l'étude très approfondie qu'ils ont faite de ces éléments de décoration qu'ils sont parvenus à donner à leur œuvre une saveur spéciale et nous démontrer ce que l'on peut faire en prenant aux plantes et aux animaux, non seulement des motifs de décors nouveaux, mais aussi des formes nouvelles.

Ces manifestations sont dignes de notre attention et doivent nous servir de leçons; elles démontrent l'excellence des idées dont l'Union centrale s'était fait l'apôtre pour régénérer notre art décoratif et détourner nos industries d'art d'une imitation trop servile du passé, où l'abus de l'archéologie, la manie de la collec-

tion et le goût exagéré pour les œuvres de nos maitres anciens, entrainaient le public et forçaient la main aux artistes de l'industrie contemporaine.

Il semble qu'ils ont eu sous les yeux le programme que traçait avec autorité un des membres les plus convaincus de l'Union centrale, M. Falize, lorsque, développant le projet d'une Exposition de la Plante, il écrivait :

« La plante est infinie dans ses aspects, gracieuse dans sa fleur, fine en ses racines, altière et robuste par la solide architecture de ses longues tiges vertes, variée dans les dessins de ses feuilles.

» Les graines ont, des plus grosses aux plus ténues, des dessins imprévus et

Bol à punch en argent repoussé (Gorham and C°).

constituent des jeux de fonds; les bulbes et les oignons donnent des profils de vases; les fruits ont prêté leurs formes à tous les besoins de l'homme; la poire, la fraise, l'artichaut, la figue, l'ananas, la gourde, le melon, le gland, la pomme de pin, sont des types parfaits que nous avons dérangés et non perfectionnés...

» Pour étudier les styles et en retrouver la source, il faut reprendre le modèle d'où presque tous sont sortis. C'est la plante qui, dans tous les temps, a servi de type initial : arbre ou fleur, feuille ou graine, fruit ou racine, nous la retrouvons comme principe de forme et de couleur. La copie de la plante est plus généralisée que celle de la figure humaine et des animaux; elle est l'origine de toute ornementation, elle apparaît naïve et rudimentaire et se transforme peu à peu par le caprice et l'imagination, se décompose ou se complique et, par des interprétations successives, devient pour le peintre, le céramiste et le tisserand, l'orfèvre et le verrier, une grammaire qui a ses lois, ses traditions et ses règles. »

Et, ne s'arrêtant pas à recueillir dans cette exposition les traces de l'influence de la plante dans la décoration des œuvres de tous les temps, M. Falize formulait un programme de concours dont la plante devait être le thème préféré, et fixait

leur durée à une année afin de laisser aux artistes et aux maîtres le temps de rechercher leurs modèles dans la nature.

Il est curieux de voir que ces idées, qui sont restées chez nous à l'état d'essai, que les efforts de quelques-uns n'ont pas encore fait pénétrer à l'état pratique, n'étant pas soutenues par la faveur du public, soient devenues en Amérique des principes qui guident les travaux des orfèvres, et que l'art décoratif américain se développe rapidement en suivant la voie que l'Union centrale avait tracée de longue date.

Peut-être, avertis par les succès des orfèvres américains plus que par les efforts et l'énergie de quelques hommes convaincus qui se sont mis en France, dans l'école et dans l'atelier, à la tête de ce mouvement, ferons-nous un retour sur nous-mêmes et penserons-nous avec eux que le plus sûr moyen de régénérer notre art décoratif c'est de demander à la nature une nouvelle source d'inspiration.

Dans tous les cas, cette expérience nous démontre une fois de plus qu'une idée française, pour être comprise et appréciée en France, doit avoir fait ses preuves au dehors et développé l'industrie étrangère.

Mais pour que cet art nouveau pût prendre en Amérique le développement que nous avons constaté et dont nous avons cherché à être le rapporteur fidèle pour n'en être point attristé, il fallait que les artistes et les industriels qui s'étaient mis à la tête du mouvement, fussent encouragés et soutenus par ceux auxquels la richesse a tracé le devoir d'aider à des tentatives dont l'intérêt patriotique ne devait pas leur échapper. C'est ce que le grand public américain a compris bien vite, et les hommes auxquels la fortune avait souri d'un goût peut-être incertain et à coup sûr moins cultivé que celui de nos compatriotes se sont laissé facilement entraîner à faire et à soutenir le succès des orfèvres américains par leurs commandes et leurs encouragements. La vanité a peut-être été souvent le mobile qui les faisait agir, mais il s'y mêlait aussi le sentiment qu'aider à ces tentatives hardies, c'était faire œuvre utile pour la patrie américaine...

Considérable est le nombre des sociétés dues à l'initiative privée qui s'occupent d'art et cherchent à introduire, soit par les écoles de dessin, soit par les écoles professionnelles, une vie nouvelle dans les industries qui ont besoin de l'art pour se développer.

Mais nous ne voulons signaler ici que le fait, laissant au rapporteur que la Direction des beaux-arts a chargé d'étudier l'enseignement des Arts décoratifs en Amérique, M. Victor Champier, le soin d'éclairer notre pays sur des questions qu'il connaît bien; et l'on trouvera dans son rapport la preuve qu'il faut regarder avec attention de l'autre côté de l'Atlantique les progrès que font les industries artistiques, afin de lutter contre elles par nos propres progrès.

L'industrie de l'orfèvrerie est particulièrement redevable de ses succès à ce mouvement généreux. Nous avons montré comment les orfèvres, encouragés par leur clientèle, n'avaient pas ménagé leurs efforts et se plaisaient aux tentatives les plus audacieuses, certains de trouver un Mécène qui ne reculerait pas devant l'énormité du prix.

Nous avons montré aussi que les chefs d'industrie qui créaient les pièces les

plus somptueuses avaient à côté de leurs ateliers, où ils réunissaient les habiletés manuelles les plus remarquables, des outillages puissants combinés avec une entente parfaite de la fabrication qui les mettaient à même de répandre à de nombreux exemplaires les produits les mieux étudiés, simples ou riches, et de faire pénétrer dans la classe la plus modeste le goût et l'usage de l'orfèvrerie.

Nous avons dit cette recherche incessante du nouveau, cette volonté ferme de constituer pour leurs œuvres un caractère bien défini, personnel et franchement américain, qui, dans leur pensée, devaient retarder et détourner l'envahissement des produits étrangers en attendant la réalisation du rêve caressé dans leur for intérieur, celui de nous envahir à leur tour et de trouver un nouvel écoulement sur les marchés d'Europe pour l'excédent de leur production.

Théière en argent (GORHAM and C°).

Mais quelque remarquables que soient les œuvres que nous avons signalées, nous devons constater sans forfanterie et proclamer sans chauvinisme que nous envisageons sans crainte cette éventualité. Si leurs produits nous ont étonnés, si nous avons été charmés par l'élégance de certaines formes, la richesse du décor et l'excellence du travail, nous y avons été entraînés par la séduction qu'exerçait sur notre esprit la constatation de la réussite des tentatives qui avaient notre prédilection; mais nous avons aussi la conviction que loin du pays qui les a vus naître, ces objets perdraient de leur charme et détonneraient au contact de nos productions européennes, parce qu'elles manquent encore de cet équilibre que produisent la longue fréquentation des objets d'un goût épuré et les sélections qui se sont faites naturellement dans nos musées et dans nos demeures.

C'est que cette chose si délicate, cette fleur qui se fane si vite si elle n'est cultivée dans un terrain longuement préparé, le goût, en un mot, n'est pas la qualité maîtresse de ses œuvres. Si nous voulons résister à cette invasion, si nous voulons, ce qui est mieux, envahir nous-mêmes, c'est à perfectionner sans cesse notre goût qu'il faut nous attacher. Le goût est, dans les productions des arts industriels, l'élément de succès le plus certain.

ANDRÉ BOUILHET.

ENCORE L'EXPOSITION DE LA FLEUR

A Monsieur Victor CHAMPIER, Directeur de la Revue des Arts décoratifs.

« CHER MONSIEUR,

» Dans le numéro de la *Revue des Arts décoratifs* portant la date d'octobre 1894 et que je reçois aujourd'hui seulement, vous m'attribuez, à propos de l'Exposition de la Fleur, un rôle qui n'a pas été le mien.

» Vous dites que cette Exposition a été organisée « sous ma direction ». Il n'en est rien. Je n'ai fait que présider un Comité dont vous faisiez partie vous-même et dont, par suite, le vrai rôle doit vous être connu. Ce rôle était de conseiller et d'aider, non d'organiser. Les organisateurs ont été, avec M. Maryc, que vous nommez, M. Guillaume, que vous ne nommez pas. C'est M. Guillaume qui, à grands frais personnels, a conçu et appliqué l'idée de l'Exposition.

» Je n'ai donc pas, comme vous le dites, « ramassé » une idée de M. Falize. Le mot est aussi désobligeant qu'inexact. Outre que je n'ai pas l'habitude de ramasser sans rendre, l'idée de M. Falize était différente de celle qu'a appliquée M. Guillaume. Vous développez le projet inexécuté de M. Falize avec assez de détail pour montrer qu'il se distingue complètement de ce que M. Guillaume a fait.

» Vous mentionnez, au sujet de l'Exposition de la Fleur, ma qualité de président de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie. Cette qualité n'a rien à voir ici. La Société d'encouragement n'est pas plus intervenue dans l'Exposition de la Fleur que l'Union centrale des Arts décoratifs, à laquelle appartiennent M. Falize et vous-même. M. Guillaume avait fait appel, pour composer son Comité, à des membres de l'Union centrale comme à la Société d'encouragement, parce que ces deux Sociétés se composent d'hommes qui s'intéressent aux études d'art décoratif. Elles restaient par elles-mêmes en dehors d'une initiative privée. Il serait fâcheux, à propos d'une affaire où elles n'intervenaient pas, de laisser supposer entre elles un antagonisme qui ne doit pas exister. L'art décoratif est assez vaste pour suffire à toutes les bonnes volontés. Entre l'Union centrale et la Société d'encouragement, il ne peut y avoir qu'émulation pour le bien commun.

» Sous ces réserves, je vous remercie, pour l'œuvre à laquelle nous avons travaillé tous deux, du bien que vous dites de l'Exposition de la Fleur, et je m'y associe, en reportant à M. Guillaume l'honneur de l'exécution. Il a fait œuvre utile, et cela n'a pas été assez dit. Il pourrait même se plaindre, dans les critiques dont il a été l'objet, d'une mauvaise volonté trop évidente et trop uniforme pour atteindre son but. Vos éloges, bien que mesurés, lui seront un dédommagement.

» Je vous demande, cher Monsieur, l'insertion de la présente lettre dans le prochain numéro de la *Revue des Arts décoratifs*, et je vous prie d'agréer, avec mes remerciements anticipés, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

» Gustave LARROUMET. »

Il n'y aurait rien à ajouter à cette lettre si M. G. Larroumet ne s'y montrait quelque peu froissé de l'expression dont s'est servi l'auteur de l'article auquel il fait allusion. Celui-ci, en disant que le Président du Comité de l'Exposition de la Fleur avait « ramassé » une idée de M. Falize, était pourtant bien éloigné de toute pensée désobligeante! Il voulait dire simplement que M. Larroumet, comme c'était son droit, avait repris un projet qui, par le fait de sa non-exécution, était tombé à terre. M. Larroumet constate que le programme de l'Exposition de la Fleur était différent de celui de l'Exposition de la Plante. Soit!

Nous tenons aussi à protester contre une interprétation qui tendrait à nous attribuer la croyance qu'il existe ou pourrait exister une sorte d'antagonisme entre la Société de l'encouragement à l'art et à l'industrie et la Société de l'Union centrale. Nous sommes, au contraire, profondément convaincu que toutes deux ont à jouer fraternellement le rôle qu'elles se sont assigné. Si quelqu'un avait pu douter de la bonne entente qui existe entre elles, les déclarations tout à fait courtoises et très autorisées de M. Larroumet, président de la Société d'encouragement, suffiraient à dissiper toute erreur à cet égard.

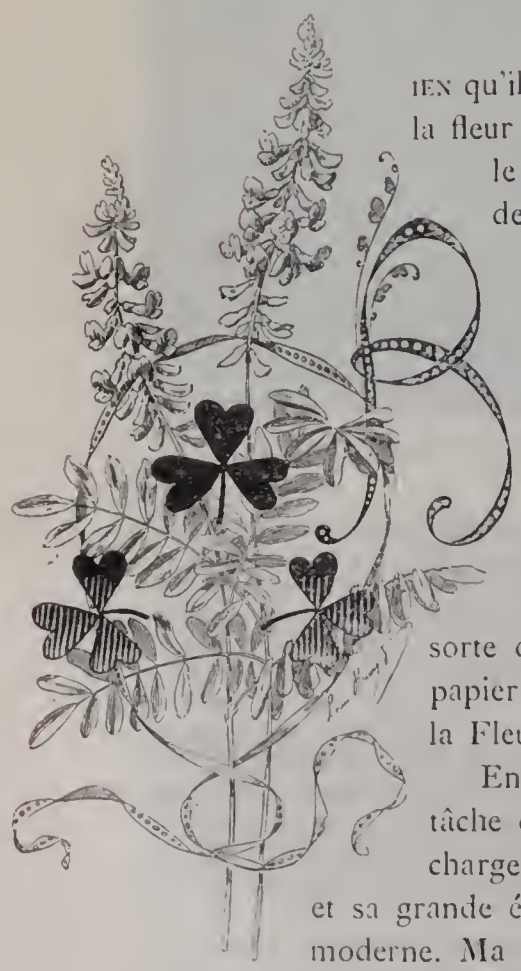
Enfin, nous saisissons cette occasion pour rendre de nouveau hommage aux efforts des organisateur de l'Exposition de la Fleur, et en particulier à ceux de M. Guillaume, que nous avions eu le tort de ne point nommer.

V. CH.

LA FLEUR

ET

LE PAPIER DE TENTURE



Bien qu'il soit peut-être un peu tard pour revenir sur l'Exposition de la fleur qui a eu lieu au mois d'octobre dernier, il me semble que le sujet est assez intéressant pour que je demande la permission de joindre quelques réflexions à celles qui ont été déjà présentées ici par le Directeur de cette Revue. M. Victor Champier a dit, avec l'autorité qui lui appartient, la nécessité qui s'impose d'organiser prochainement en France une Exposition de la Plante, celle de la galerie Georges Petit ne pouvant en être considérée que comme une brève Préface. Il a exprimé, avec raison, notre désir, à nous autres fabricants, de voir se réaliser une telle entreprise, que la Société de l'Union centrale saurait rendre belle et instructive, comme il convient. Mais j'ai à cœur de m'acquitter d'une sorte de dette contractée envers mes confrères de l'industrie du papier de tenture, à l'occasion précisément de cette Exposition de la Fleur.

En effet, M. Follot, membre du Comité, qui avait assumé la tâche d'organiser la section concernant notre industrie, tout en se chargeant spécialement de la partie rétrospective avec son goût et sa grande érudition, avait bien voulu me confier le soin de la partie moderne. Ma mission a été rendue facile, grâce à la bonne volonté de mes confrères, et l'on peut dire hautement que peu d'industries ont paru avec plus

d'éclat que celle du papier de tenture, rentrant mieux dans le programme de l'Exposition, et attestant les notables efforts accomplis.

Tout d'abord, il faut signaler le fait suivant qui a son intérêt. Étant donné le milieu artistique où se faisait l'Exposition, les fabricants ont eu l'heureuse idée de ne se présenter qu'en tant qu'éditeurs des conceptions de leurs dessinateurs, et l'ensemble des panneaux exposés était présenté par le Comité des fabricants.

Cette discrétion est à l'honneur des industriels, et devra servir d'exemple dans l'avenir; les artistes ont droit, en somme, à autre chose qu'au produit de la vente de leurs conceptions : l'honneur et la gloire de leurs créations doivent leur appartenir.

Cette situation n'est pas nouvelle du reste, et Reveillon, le grand fabricant dont les ateliers furent pillés et incendiés par la Révolution de 1789, se faisait déjà un honneur de reproduire les compositions des grands artistes de son temps. Prud'hon et Fragonard lui firent des dessins.

Dans toutes les industries d'art, le succès des grandes maisons est venu de la collaboration des artistes avec les industriels qui se faisaient honneur de reproduire des œuvres signées.

Prieur et Huet travaillaient pour les imprimeurs sur tissus; Germain et Meissonnier pour les orfèvres; de nos jours Thiébaut édite les œuvres de Mercié, Barbedienne celles de Chapu, et tel grand magasin de Piccadilly a acquis, à Londres, une réputation qui s'étend sur toute la Grande-Bretagne, en livrant des étoffes d'ameublement et des papiers de tenture avec la marque d'un compositeur en renom.

Aujourd'hui, on entend dire, avec une nuance de dédain : « Oh! c'est du papier peint! » lorsqu'on se trouve en présence d'un motif décoratif d'une composition insuffisante ou d'un coloris trop brutal.

La plupart des papiers de tenture du commerce, et surtout de ceux qui par leur bas prix s'adressent à la foule, ont mérité le reproche, et la banalité des bouquets et des entrelacs que la mode varie tous les ans — sans réussir à les modifier — a souvent justifié cette opinion. Néanmoins notre industrie livre encore de beaux produits. Les panneaux exposés ont prouvé au public que le sentiment esthétique existait toujours chez elle, et certaines reproductions soutiennent brillamment la comparaison avec les aquarelles des meilleurs peintres modernes.

Nous nous sommes demandé pourquoi, dans une industrie dont les moyens de fabrication sont si perfectionnés, une élite seulement s'adonnait au culte du beau, à l'honneur de reproduire de véritables compositions artistiques et seule avait l'amour-propre d'obtenir un excellent rendu.

Ainsi l'*Enroulement de roses* de M. Muller[1] est d'une jolie courbe et les fleurs, étudiées dans leur mouvement naturel, s'en détachent avec une vérité et une élégance très grandes. De même *les roses* et les *chrysanthèmes* de l'atelier de M. Arthur Martin[2].

Le Montant de muguet coupé par des roses de mai de M. Ruep[3] est d'une grâce pleine de distinction.

Les *Clématites* et *les Églantines de l'atelier* de M. Arthur Martin[4] sont de

1. Exécuté par MM. Desfossé et Karth.
2. — — Zuber et Cie.
3. — — Danois.
4. — — Zuber et Cie.

véritables aquarelles où la nature est serrée de si près qu'on se demande si on est en présence d'une étude d'artiste ou d'une reproduction.

Malheureusement, à côté de ces panneaux d'une impression à la main si parfaite et d'une coloration si juste, nous n'avons trouvé qu'un spécimen de l'impression mécanique qui leur soit comparable : c'est une *Rose* de MM. Collet et Cron [1].

Cette reproduction n'en mérite pas moins d'être remarquée et, pour nous tout au moins, elle est une preuve manifeste que le procédé entre les mains d'hommes experts peut permettre un rendu excellent.

Ce n'est évidemment pas la perfection de la délicieuse composition de clématites d'Arthur Martin; mais puisqu'il est possible de s'en rapprocher à ce point, pourquoi la grande industrie mécanique n'étend-elle pas ses efforts à toute sa production?

Les *Fleurs japonaises* de M. Gros-Reneaud [2], comparées aux *Fleurs* et au *Chardon* de M. Régereau [3], en sont un autre exemple.

Dans ces dernières compositions, les artistes ont cherché à éviter la monotonie de la répétition du motif décoratif; ils ont varié leurs études de fleurs sur une certaine largeur et, renonçant à sacrifier à l'habitude d'avoir une surface murale complètement remplie par leur décoration, ils ont laissé de l'air dans la partie du haut.

On ne peut d'une façon plus parfaite s'inspirer des exemples des maîtres décorateurs et des peintres de fleurs MM. Duez, Quost et Rivoire, Mmes Abbema et Lemaire.

Le procédé mécanique n'est peut-être pas pratique pour la reproduction de ce genre de composition et ne permet probablement pas le fini que nous avons apprécié dans l'exécution des compositions de M. Régereau; mais, à part ces exceptions, il nous semble que l'industrie du papier de tenture vient de faire triomphalement la preuve qu'elle peut reproduire, même mécaniquement, des dessins artistiques en leur conservant leur valeur. Nous attendons une nouvelle exposition pour voir vulgariser ces excellentes qualités.

Nous estimons que c'est avec des phrases toutes faites et surannées qu'on a relégué l'art en dehors de l'industrie et des produits industriels bon marché.

Le fabricant doit évidemment être préoccupé de ses prix de revient et nul n'a la prétention de lui imposer d'être un éducateur; mais nous ne croyons pas être mauvais prophète en assurant un grand succès à l'industriel qui, tout en livrant des produits rémunérateurs, saurait livrer à bas prix des produits artistiques. C'est seulement par un choix plus rigoureux dans les dessins qu'on élèvera le niveau de notre industrie.

La collaboration de véritables artistes nous paraît indispensable pour arriver à ce but, et leur réserver la signature de leurs œuvres est le meilleur moyen de les attirer vers les industriels.

Les fabricants de papier de tenture viennent de prouver qu'ils savaient, non seulement s'inspirer pour leurs compositions décoratives d'éléments simples empruntés à la nature, mais encore qu'ils pouvaient reproduire la fleur avec une certaine perfection; la *Revue des Arts décoratifs* ne saurait trop les encourager dans cette voie. Aussi n'ai-je pas hésité à lui demander l'hospitalité pour présenter ces très simples observations à mes confrères.

GEORGES JOUANNY.

1. Exécuté par MM. Gillou et fils.
2. — — Petitjean.
3. — — Jouanny.

Galatée.
Projet pour un émail peint. (Composition de M. Gobert.)

UN RÉNOVATEUR DE L'ÉMAILLERIE FRANÇAISE

A.-T. GOBERT

Aiguière.
Émail de M. Gobert.
(Musée de Sèvres.)

Le 11 novembre est mort, à La Garenne-Bezons, A.-T. Gobert, ancien directeur des travaux d'art à la manufacture de Sèvres, chevalier de la Légion d'honneur. Il avait soixante-douze ans. C'était un artiste de race. C'est lui qu'on peut considérer comme un des premiers et des plus éminents rénovateurs de cet art charmant et bien français de l'émail, qui lui doit d'incontestables chefs-d'œuvre.

Nous avons déjà eu l'occasion[1], dans la *Revue des Arts décoratifs*, de raconter à la suite de quelles circonstances Gobert abandonna la peinture qu'il avait étudiée dans l'atelier de Paul Delaroche, pour se vouer exclusivement à l'émail, dont il a tant contribué à amener l'éclatante renaissance.

On sait que l'émaillerie à la façon de Limoges avait été abandonnée dès le commencement du XVIIe siècle. Le secret en était pour ainsi dire perdu et les traditions n'en avaient été que vaguement continuées par les Jean Toutin, Gribelin, Petitot, etc., dans un genre spécial confinant à la miniature, à la peinture des fleurs et à la décoration des montres. Vers 1840, quelques orfèvres tels que Wagner, Froment-Meurice, essayèrent de faire revivre les émaux blancs sur fond d'émail noir, genre limousin, en les introduisant dans certains bijoux ou diverses pièces importantes d'orfèvrerie. C'est ainsi qu'en 1842 Froment-Meurice exécuta pour le pape un calice dont le pied était décoré au moyen de ces émaux. En 1845, le même orfèvre, parmi les cadeaux

1. Voir, *Revue des Arts décoratifs*, tome XII, page 39, l'article de M. Taxil Dort : *Causerie d'un émailleur*.

dont il fut chargé pour le mariage de la fille du duc de Berry avec le duc de Parme, fit deux coffrets ornés de vingt plaques d'émail, mesurant douze centimètres de hauteur sur six de large, et représentant les femmes les plus célèbres de la monarchie française, depuis sainte Clotilde jusqu'à Anne d'Autriche. Ce travail était dû à Meyer-Heine et à Grisée, lesquels furent, avec les frères Sollier et Fournier, les premiers artistes qui remirent en faveur les émaux genre Limoges.

Ce furent ces tentatives qui donnèrent l'idée de créer à la manufacture de Sevres un

Décor pour un fond de coupe en émail limousin.
Croquis de M. Gobert.

atelier d'émail sur métaux. Par arrêté royal du 31 octobre 1845, Meyer-Heine en fut nommé chef. On chercha d'abord à faire des plaques émaillées de grande dimension pour la décoration extérieure des édifices; mais Meyer-Heine avait moins de goût pour ces colossaux décors que pour les petits émaux, dont il continuait à achalander les bijoutiers. Un jour que la Commission de perfectionnement nommée par le gouvernement de la République de 1848 visitait la manufacture, il sortit timidement du tiroir de sa table quelques broches en émail qu'il montra à Paul Delaroche, un des membres de cette Commission. Celui-ci s'enthousiasma et émit l'idée qu'on pourrait à Sèvres tenter de faire revivre l'art disparu. L'administrateur de la manufacture, qui était alors M. Ébelmen, lui dit : « Cher maître, je prends au sérieux votre proposition et je vais faire commencer des essais. Mais

je n'ai pas d'artistes que je puisse consacrer à ces travaux. » — « Qu'à cela ne tienne, repartit Delaroche, je vous enverrai deux de mes élèves. » Il désigna Picou et Hamon. Picou ne vint pas. Hamon ne fit que quelques plaquettes d'essai, et ses succès du Salon le ramenèrent bien vite à la peinture. C'est alors que Paul Delaroche adressa à la manufacture de Sèvres, en 1850, Gobert, qui était un de ses bons élèves.

Le choix était des plus heureux. « Gobert, a dit avec raison M. Taxil Doat, a déployé à la manufacture, pendant vingt années, en une importante série de pièces : coupes, buires, vases, plats, bonbonnières, coffrets et rondaches, toute la grâce débordante d'un esprit ingénieusement inventif et tout le charme d'une invention poétique puisée aux sources de la libre fantaisie et des charmants symboles. Fils des Coustou, des Bouchardon et des Clodion, nourri aux bonnes études et aux saines traditions, volontiers moderniste, servi par une remarquable prestesse de touche et un faire hardi et de premier jet, il était l'artiste désigné pour renouer la chaîne interrompue des émaux limousins. » Malheureusement, il est difficile de pouvoir se former une idée complète du rare talent de cet artiste, la plus grande partie de ses œuvres ayant été dispersée un peu partout et ayant été donnée en cadeaux par l'empereur Napoléon III. Cependant, on peut voir au Musée de Sèvres une vitrine où se trouvent quelques-unes de ses pièces les plus importantes. Il faut citer notamment une coupe, une buire et surtout un magistral bassin dont le sujet est inspiré des Loges de Raphaël. M. L. Falize, qui, dans son excellent livre *Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints,* a parlé dignement de Gobert, fait le plus grand éloge de ce magique plat : « C'est une œuvre de haute valeur, » dit-il. Il ajoute : « Le talent de M. Gobert est d'une grande souplesse, il se plie souvent à des compositions de moins grand style, mais toujours il a des grâces qui rappellent la manière de son ami Hamon et de M. Froment. »

Depuis plusieurs années Gobert avait pris sa retraite et jouissait tranquillement d'un repos bien gagné. Dans l'allocution que l'administrateur de la manufacture de Sèvres, M. Baumgart, a prononcée sur sa tombe, il a exprimé les regrets laissés par le grand artiste au cœur de tous ceux qui l'ont connu. M. Roger Marx, délégué du ministre des beaux-arts, a retracé éloquemment la vie de ce laborieux dont la place restera grande dans l'art contemporain.

L. A.

Plateau en émail, par M. Gobert. (*Musée de Sèvres.*)

Carreaux en grès émaillé, formant frise, exposés en 1889 par M. MULLER (d'Ivry).

LES GRÈS ÉMAILLÉS

ET LA MANUFACTURE DE SÈVRES

DEPUIS un mois il n'est bruit que de la grande nouvelle.

— Vous savez, la manufacture de Sèvres, cette manufacture qu'on accuse de toujours sommeiller comme la Belle au Bois dormant, eh bien! elle vient de faire une découverte qui va révolutionner l'art de la céramique! C'est comme j'ai l'honneur de vous le dire! Elle a trouvé le moyen de fabriquer du grès émaillé...

— Du grès émaillé!

— Parfaitement. C'est M. Vogt, l'éminent directeur technique de notre manufacture nationale, qui en est l'inventeur. Il paraît qu'il recouvre le grès d'un enduit de porcelaine des tons les plus riches et d'une inaltérabilité absolue...

— Mais...

— Il n'y a pas de *mais* qui tiennent! Je vous dis que la chose est certaine. N'avez-vous donc pas lu la note du *Temps* sur ce sujet? Et l'interview de Vogt dans le *Soleil*, vous ne l'avez pas vue?

— Si fait! Je vous assure pourtant...

— Ah! ça, seriez-vous de ces hommes qui refusent de croire à la noble institution de l'interview? Pas d'affectation de scepticisme, je vous prie. La note du *Temps* émane, j'en ai la preuve, d'un personnage officiel considérable, et qui, en cette qualité, sait ce qu'il dit.

— Fort bien! Mais êtes-vous sûr que l'invention de M. Vogt...?

— Absolument sûr. Combien de fois faut-il vous le répéter? D'ailleurs, lisez le numéro de la *Construction moderne* du 13 octobre. Ce n'est pas un journaliste quelconque dont vous pourriez, je le reconnais, nier la compétence, mais c'est un architecte qui y expose tout au long, d'après les explications que lui a fournies M. Vogt lui-même, les détails de la découverte! Il paraît que le ministre des beaux-arts en a été tellement ravi qu'il a tout de suite commandé à la manufacture de Sèvres un monument spécial, édifié et orné avec la nouvelle matière céramique, pour l'Exposition universelle de 1900. Pensez donc, en voilà une revanche pour la manufacture! Ses détracteurs prétendent qu'elle ne fait rien, que sa production est inférieure à ce que fabrique l'industrie privée, qu'elle ne fournit ni de beaux modèles nouveaux, ni de bons exemples, et qu'elle coûte inutilement 600,000 francs par an au Trésor... Du coup, vous comprenez ce que l'Administration peut répliquer pour justifier l'existence de la grande manufacture! Car, sachez-le, l'invention de M. Vogt ne va pas seulement révolutionner l'art de la céramique, mais encore, comme le dit l'article du *Soleil*, « elle révolutionnera l'art de l'architecture, auquel le premier ne demandait qu'à être lié définitivement... »

— Mais, enfin, céramiste trop enthousiaste, me direz-vous d'une façon exacte en quoi consiste l'invention merveilleuse qui vous met ainsi en joie?

— Par exemple, c'est trop fort! Vous avez l'entendement bien dur, ce matin. Eh bien! puisqu'il faut vous mettre les points sur les *i*, daignez jeter les yeux sur les documents que j'ai là, dans ma poche. Voici d'abord l'article du *Soleil,* daté du 10 octobre. Le rédacteur de ce journal est allé à Sèvres interroger M. Vogt:

Je suis allé, dit-il, demander à M. Vogt lui-même la genèse et le développement de son invention.

— Invention?... m'a répondu M. Vogt avec sa modestie habituelle, le mot est bien pompeux... Enfin, soit! Donc, j'avais été frappé depuis longtemps de la pauvreté de l'ornementation en matière d'architecture. Pour cet usage, on avait fini par repousser la faïence qui, dans nos climats, ne dure pas. Etant poreuse de par son essence même, l'eau, grâce aux filets de ciment, passe derrière elle; la gelée arrive et fait sauter l'émail. Restait la porcelaine, mais cette dernière est trop chère, et l'utiliser ressemblait trop à employer de l'or pour faire des roues de voiture. J'en suis fatalement arrivé à me demander si l'on ne pourrait pas s'en servir avec l'intermédiaire d'un autre produit moins coûteux. J'ai fini par m'apercevoir qu'une pièce de grès sèche et crue prend à sa surface, si on la trempe dans de la barbotine de porcelaine, c'est-à-dire dans de l'eau contenant en suspension de la porcelaine finement broyée, et si on la sèche à nouveau pour la tremper dans l'émail, toutes les allures de la porcelaine elle-même.

» Une fois cuit, le grès cesse d'être poreux et, dès lors, l'influence de l'humidité sur l'ensemble est absolument nulle.

» Comme économie, vous allez voir que l'avantage est énorme. La porcelaine de qualité inférieure coûte en effet 4 francs les 100 kilos. Le grès, lui, vaut 4 francs le mètre cube. Quant à la couche de barbotine et à l'émail dont on le recouvre, la quantité est insignifiante.

» Nous obtenons en outre avec notre produit une très grande différence de plasticité. On a reproché à la porcelaine de Sèvres d'être froide, correcte, compassée. Cela tient à ce qu'elle ne se prête pas à la fantaisie de l'artiste. Ce dernier n'y peut guère porter la main sans la déformer. On y sent toujours la rectitude du moulage.

» Le grès, au contraire, peut se manier au doigt et à l'œil.

» De plus, une fois sa surface recouverte de la couche de porcelaine, un dessinateur peut, rien qu'à l'aide d'un grattage dont le résultat est de faire réapparaître le ton grisâtre du grès, produire le plus facilement et le plus économiquement du monde les figures les plus variées. Voyez plutôt. »

Et M. Vogt nous montre en effet dans un coin de son laboratoire de Sèvres toute une collection de poteries sur lesquelles ont été tracés de cette façon des sujets charmants et assortis.

Ces poteries sont revêtues d'une « couverte » mate, demi mate, glacée ou cristallisée, car tous les effets, même les plus inattendus, se produisent à l'aide du nouveau système.

La découverte est donc bien réelle et incontestablement des plus intéressantes.

— Voilà qui est bien net, et vous ne doutez plus maintenant, j'espère. Vous faut-il des éclaircissements sur le futur palais qui sera exécuté par la manufacture à l'Exposition de 1900? Voici ce qu'en dit la *Construction moderne :*

Un pavillon spécial, d'environ *six cents mètres superficiels* sera élevé pour recevoir les œuvres destinées à figurer à l'Exposition de 1900; mais ce pavillon, par sa construction et par sa décoration extérieure et intérieure, constituera lui-même une partie des produits exposés et certes la plus intéressante au point de vue de l'industrie du bâtiment.

Sur un des grands côtés du rectangle qu'offrira en plan ce pavillon, un avant-corps accentuera l'entrée principale et, à chaque extrémité du rectangle, les petits côtés seront terminés par une demi-rotonde couverte en cul-de-four et entourée d'un portique circulaire de seize colonnes, de sorte que avant-corps, demi-rotondes, culs-de-four et portiques permettront d'employer, sous les formes les plus diverses et avec une décoration architectonique la plus variée, le *grès céramique,* revêtant bases et socles, fûts et piliers, chapiteaux, frises, corniches et coupoles, enfin tous les éléments de la construction et de la décoration d'un édifice.

Tel est, succinctement exposé et dépourvu de toute la chaleur communicative que M. Vogt apporte à ses démonstrations accompagnées de croquis et appuyées d'échantillons de formes et de colorations variées, le projet mis à l'étude par la manufacture nationale de Sèvres pour figurer dignement à l'Exposition universelle de 1900.

— Je vois avec plaisir que vous vous taisez. Vous êtes convaincu, à présent? Continuez-vous à mettre en doute la réalité de la magnifique trouvaille de M. Vogt?

— Mon Dieu! mon pauvre ami, je me tais parce que je suis stupéfait et attristé de vous voir, vous et tous ces journaux que vous me citez, et votre personnage officiel lui-même, inspirateur de la note du *Temps,* vous faire les propagateurs convaincus d'une nouvelle qui, sous la forme où elle est donnée, est une véritable MYSTIFICATION...

— Une mystification? Que voulez-vous dire?

— Cela signifie que si M. Vogt n'a rien trouvé de plus que ce qu'il a révélé aux rédacteurs du *Soleil* et de la *Construction moderne,* il a tout simplement découvert l'Amérique après Christophe Colomb, voilà tout.

— Comment?

— Mais oui, parbleu! Le grès émaillé, cela se fait couramment dans l'industrie privée, en France, et l'emploi architectural en est apparu triomphalement à l'Exposition universelle de 1889! Ah! ça, est-ce à vous que j'ai à rappeler, mon cher, que plusieurs palais de cette Exposition étaient construits précisément en cette matière même que décrit M. Vogt dans l'article du *Soleil?* Vous rappelez-vous le pavillon de la *République Argentine,* et son soubassement, avec des frises représentant de curieuses têtes de chats? C'était du grès émaillé. La maison Muller, qui en était l'auteur, en a fait bien d'autres depuis, et d'admirables, ayant les qualités de goût et d'inaltérabilité dont la manufacture de Sèvres voudrait se prévaloir. Elle en fabrique journellement et vous n'avez, pour vous en persuader, qu'à visiter son immense usine d'Ivry, où vous verrez des montagnes de briques en grès trempées dans la barbotine de porcelaine, revêtues, en un mot, d'émaux de toutes nuances, et toutes prêtes pour être employées architecturalement. En vérité, je suis confus d'avoir à vous rappeler cela, alors qu'il suffit de feuilleter les rapports officiels de l'Exposition de 1889 et de l'Exposition de Chicago pour être pleinement édifié à cet égard[1]. Et je ne vous parle pas des œuvres du même genre exécutées, il y a plus de dix ans, par Chaplet, ni de celles de Delaherche, pourtant bien connues, ni de celles de Carriès, qui ont pourtant fait quelque bruit dans le monde.

— Alors, c'est donc une comédie qui se joue présentement à la manufacture de Sèvres? Dans quel but? Comment supposer qu'un homme aussi fort que M. Vogt pourrait n'être pas au courant des recherches de l'industrie privée dans une voie où il semble penser être un novateur?

— Il ne peut le croire, et voilà précisément ce qui est inexplicable. Que la manufacture de Sèvres se mette à fabriquer des pièces de grès architecturales comme le fait déjà, avec succès, je le répète, l'industrie privée, on ne peut que l'approuver. Qu'elle produise même dans ce genre des œuvres belles et parfaites, on a le droit de l'espérer, si vous le voulez, et je m'en réjouis d'avance; mais qu'on essaie d'induire le public en erreur en donnant comme une découverte de Sèvres un produit dont l'honneur revient à des céramistes français de la valeur de MM. Muller et Delaherche, voilà qui passe la permission! Il ne faut pas que notre Administration des Beaux-Arts paraisse ignorer ce qui est formellement établi. Oh! les belles gorges chaudes qu'on en ferait à l'étranger! Vous voilà dûment averti. Sachez que les articles de journaux comme ceux que vous venez de me montrer, au lieu de servir la gloire de notre manufacture nationale, couvrent celle-ci de ridicule et, dame! cela, vous ne le désirez pas, ni moi non plus.

Pour copie conforme :

VICTOR CHAMPIER.

1. Le rapporteur du Jury de l'Exposition de 1889, M. Lœbnitz, signale (p. 72) les *grès décoratifs* de M. Muller qui « présentent, dit-il, des résultats du plus grand intérêt ». Il mentionne aussi avec les plus vifs éloges les grès de M. Delaherche qui sont obtenus de la même manière que les grès dont le rédacteur du *Soleil* attribue l'invention à M. Vogt. Voici en quels termes M. Lœbnitz en parle : « Nous remarquons des engobes posés sur terre crue, avec des enlevés gratés à la main, et laissant apparaître la couleur du grès. Ces engobes peuvent être teintés de différentes couleurs, qu'une couverte feldspathique développe agréablement. Les couleurs donnent des aspects différents selon qu'elles sont soumises à un feu réducteur ou à un feu oxydant... » — On voit que c'est bien là, point par point, le même procédé que celui qu'on annonce aujourd'hui avec grand fracas comme étant appliqué à Sèvres !

Le rapporteur du jury de l'Exposition de Chicago, M. Hache, est encore plus explicite pour les beaux grès de M. Muller. Après avoir cité les principales œuvres de ce genre exposées par cette maison : la *Frise des Archers*, le bas-relief de Jean Goujon de la fontaine des Innocents, des Sphinx, de couleur verte, imitant le vieux bronze, des panneaux de décoration d'intérieur, des jardinières, des vases, etc., il dit : Le grès est très beau, d'un grain très serré, et les émaux sont splendides... » *C'est une nouvelle application pour nous* du grès à la décoration intérieure de l'habitation, et les tons doux obtenus permettent d'espérer que cette branche de l'art céramique est à la veille de reprendre parmi nous le rang qu'elle occupait chez les anciens. »

Donc, la manufacture de Sèvres, si elle se met à faire du grès émaillé, suivra l'exemple de l'industrie. Rien de mieux. Mais elle n'innove pas, et de cela elle aurait tort de se vanter.

Dessus de porte, composition de P.-V. Galland.

L'ŒUVRE DE P.-V. GALLAND

Par Henry HAVARD[1]

Croquis de P.-V. Galland.

Que voilà un beau et bon livre! M. Henry Havard, inspecteur général des Beaux-Arts, à qui l'on doit tant d'ouvrages savants et instructifs, pourra compter celui-ci comme un des meilleurs qui soient sortis de sa plume, un des plus suggestifs, des plus attrayants, des plus substantiels. Lié d'amitié depuis de longues années avec P.-V. Galland, ce maître qui nous fut si cher et dont la mémoire restera toujours vivante à la *Revue des Arts décoratifs*, M. Havard en a su exprimer, avec un charme ému, la noble physionomie. Dans des pages qui resteront comme un hommage éloquent aux grandes qualités du peintre disparu il y a dix-huit mois, il a montré quel grand artiste fut ce décorateur éminent, quel rare assemblage de qualités exquises son œuvre atteste et quelle conscience, quelle activité, quel incessant souci de perfection il eut jusqu'au dernier jour de sa vie. Galland, qui n'a jamais été beaucoup connu de la foule, qui a fui systématiquement les vaines manifestations des Salons annuels, et qui, reconnu comme un grand maître par tous les délicats d'art, fut cependant dédaigné par les officiels de l'Académie, aura du moins pour lui la postérité, qui lui rendra justice. Le livre qui vient de paraître va servir à sa gloire et contribuera à le faire aimer.

1. Publiée par l'ancienne maison Quantin, Librairies-Imprimeries réunies (1895, 1 vol. grand in-8° de 220 pages), illustrée de nombreuses simili-gravures dans le texte et de planches hors texte en héliogravures.

Dans son premier chapitre, M. Henry Havard n'a pas de peine à établir que la supériorité de P.-V. Galland comme peintre décorateur est d'autant plus significative, que tous les grands travaux de peinture décorative entrepris à notre époque prouvent à quel état de décadence ce genre est arrivé. Il rappelle les compositions disparates du Panthéon, celles de la Sorbonne, celles de l'Hôtel-de-Ville, triomphe de la cacophonie. La cause de ces échecs successifs, dans une ville comme Paris, dans un pays qui, depuis trois siècles, à su imposer à l'étranger ses idées, ses modes et ses styles, M. Henry Havard la signale avec netteté : c'est l'excès d'individualisme. Aucun art n'exige, plus que la peinture décorative, une abdication rigoureuse de toute fantaisie personnelle, une abné-

Manteau d'Arlequin pour le théâtre du Cercle artistique.
Composition de P.-V. GALLAND.

gation plus résolue, une subordination plus décidée des qualités individuelles à la mise en valeur de l'ensemble. Comme le musicien de l'orchestre, le peintre décorateur doit se garder de tout excès de virtuosité capable de faire briller l'exécutant aux dépens de la pensée maîtresse, qui ne doit jamais cesser de dominer l'œuvre. « Or, dit M. Havard, rapprochez cette nécessité d'abnégation et de subordination volontaires de l'irrésistible courant de l'indépendance outrancière qui, depuis quarante ans, s'est pris à souffler sur le monde émancipé, et qui, dans la vie publique aussi bien que dans la vie privée, tend à balayer tout esprit d'assujettissement, à briser toute velléité de discipline. L'individualisme surexcité ne consent plus à s'accommoder d'un joug, quelque léger, quelque doux, quelque sain qu'il puisse être... Chacun prétend désormais ne relever que de soi et reprendre à son compte la devise de Paracelse :

Alterius non sit, qui suus esse potest.

Aussi, dans le domaine de l'art, l'originalité, même sans valeur, paraît-elle aux yeux de tous être le premier des biens et le plus enviable. Comment, en présence d'une pareille disposition d'esprit, espérer que l'artiste renonce de son plein gré à ce qu'il croit être sa personnalité ? Comment exiger qu'il consente à s'absorber dans un travail d'ensemble et veuille bien subordonner son talent aux exigences

LA TAPISSERIE (XIXe SIÈCLE)

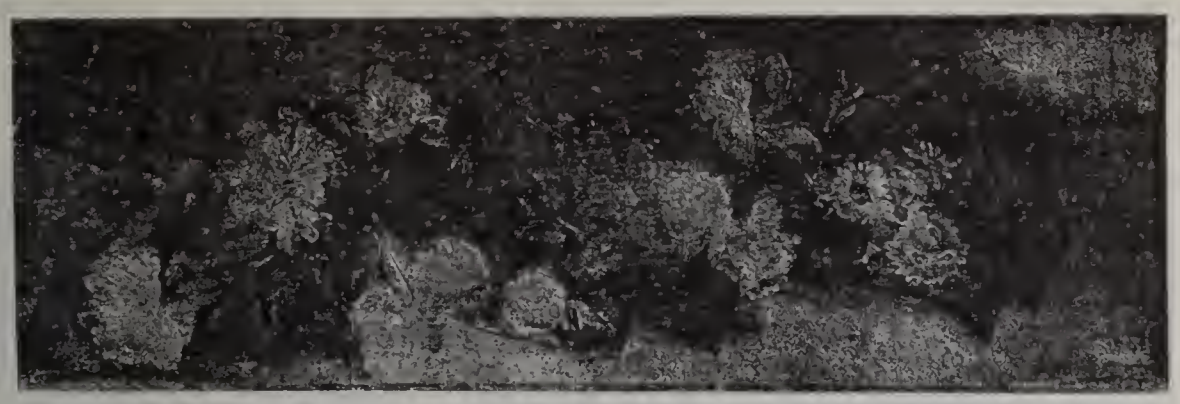
« LE CID », COMPOSITION DE P.-V. GALLAND

TRADUITE EN TAPISSERIE DES GOBELINS POUR LA COMÉDIE-FRANÇAISE

(L'Œuvre de P.-V. Galland, par Henry Havard, librairie May et Motteroz.)

d'une œuvre commune? » Ce sont ces qualités de dépendance de la partie au tout, de l'œuvre peinte à l'architecture, que Galland a possédées au suprême degré, dont il a fait son *credo* quotidien, et qui assure à son œuvre l'admiration de tous les bons juges.

Nous n'avons pas à refaire ici la biographie de P.-V. Galland, dont l'œuvre a été étudiée et décrite bien des fois depuis quinze ans dans la *Revue des Arts décoratifs*. M. Henry Havard a d'ailleurs aimablement cité les articles publiés en notre recueil soit par M. Duplessis, soit par M. Darcel, soit par M. L. de Fourcaud ou par nous-même; mais il y a dans son livre une partie absolument nouvelle et d'un grand intérêt, qui étonnera assurément ceux qui ont le plus



Fleurs et Instruments de Musique, composition de P.-V. GALLAND.

intimement connu Galland, et qui constitue une révélation : c'est la reproduction d'un journal intime, tenu quotidiennement par le grand peintre! Je veux en extraire pour mes lecteurs les fragments les plus typiques.

Le *journal* de Galland fut commencé à l'instigation de sa femme, en 1851, très peu de temps après son mariage; il le continua jusqu'en 1883, époque à laquelle mourut Mme Galland. C'est donc grâce à cette bienfaisante influence que nous devons ces cahiers de notes, dans lesquels l'artiste s'est peint lui-même au vif, avec une absolue franchise : notes prises au jour le jour, uniquement pour lui, pour fixer ses idées, s'habituer à la méthode dans le travail et nullement en vue du public. Oh! que Galland eût éprouvé de confusion s'il eût pu se douter que ses pages, où il jetait, à bâtons rompus, ses plus intimes pensées, seraient quelque jour indiscrètement dévoilées! Mais combien pourtant elles lui gagneront de sympathies, en mettant son cœur à nu, pour ainsi dire, et en le montrant avec ses enthousiasmes si sincères et ses découragements auxquels, parfois, l'entraîne sa nature nerveuse et tendre! Et combien elles seront appréciées par les véritables artistes, qui y trouveront quantité d'observations techniques dont ils pourront tirer profit! Nous citerons ici, au hasard, quelques-unes des remarques contenues dans ce *journal*, qui est comme le miroir fidèle devant lequel, chaque soir, Galland vient examiner son âme, se confesser et se juger :

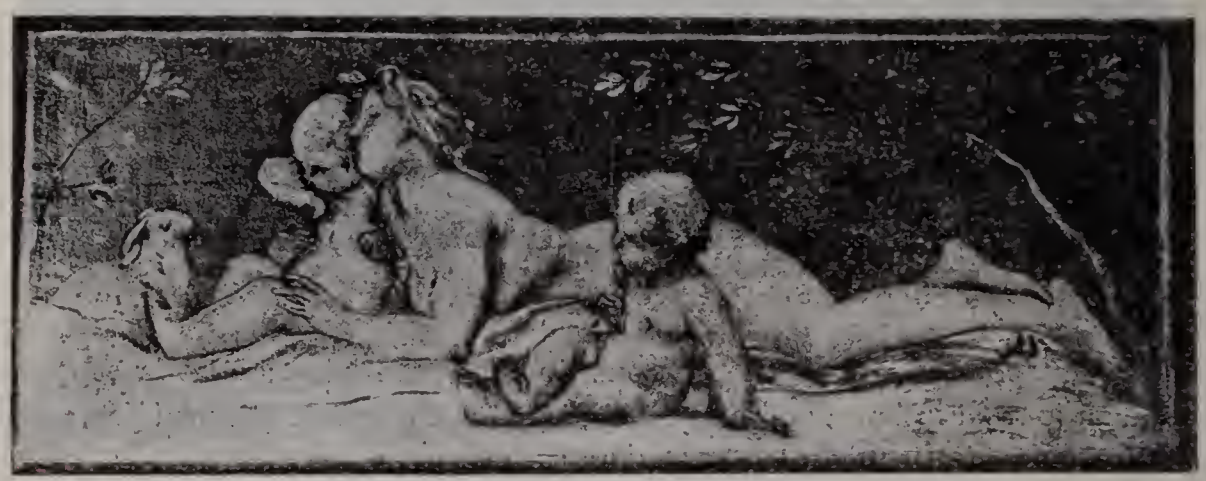
11 octobre 1854. — J'ai la mauvaise habitude, en reprenant mon travail, de l'amollir; il faut, quand une ébauche a de la fermeté, la terminer sans détruire cette fermeté. Le moyen d'y arriver, c'est de ne retoucher qu'aux endroits qui ont besoin d'être repris et ne

pas trop travailler une chose — à moins qu'on ne veuille exécuter une peinture très forte, très poussée, chose très rare dans la *Décoration,* où l'aspect doit l'emporter sur tout.

— J'ai pour principe d'exécuter mes commandes sans m'inquiéter du prix. Je ne le dis pas aux clients, car il y en a qui marchanderaient. Dans l'atelier de tout artiste qui se respecte, les sacrifices doivent être journaliers, et jamais la question commerciale ne doit prévaloir.

— Me corriger d'un grand défaut dont je souffre : celui de décider avant d'avoir assez réfléchi.

— Les raisons qui font aller très vite quand je travaille sur place sont les suivantes : pas d'études préparatoires, pas de distractions de famille, pas de temps employé autrement qu'au travail..... et enfin l'envie de rentrer chez moi. — Il faudrait qu'un travail de décoration fût rétribué de façon qu'on pût beaucoup y réfléchir et se déplacer aussi souvent qu'il est nécessaire. On ne doit jamais oublier que l'exécution en dehors de la place que l'œuvre est appelée à occuper est un non-sens, et que le seul remède à apporter à cette façon d'opérer est dans les visites qu'on fait à l'emplacement destiné à recevoir



Peinture décorative, composition de P.-V. GALLAND.

la décoration..... La Raison doit prendre, dans l'exécution de ces grands ouvrages, le pas sur le Tempérament. Un homme qui a à intercaler une pierre dans un mur qu'il élève, de concert avec d'autres hommes, ne doit-il pas se rendre un compte exact de la place précise qui lui est réservée et voir comment on bâtira sur la pierre? Le peintre de tableaux fait son mur tout seul. Il ne compte qu'avec soi. Cela est certainement beaucoup plus agréable. Pour la décoration, c'est le contraire.

— J'ai un défaut, un énorme défaut. Il consiste dans les continuels changements que j'apporte dans ma première idée. J'ai grand tort de ne pas terminer mes croquis sur le papier même où j'ai cherché ma composition. Reporter un dessin sur un papier nouveau, au moyen d'un calque, c'est vouloir prolonger inutilement le travail, sans compter que le dessin ainsi reporté perd une grande partie de son charme. De même pour la peinture, il faut laisser à la verve sa part d'action et ne pas s'appliquer à trop arrêter les choses en dehors de la toile même. Certes, il ne faut pas y jeter les masses légèrement et sans études préalables; à trop vouloir se préparer, on perd son entrain; et les résultats qu'aurait pu donner la confiance en soi ne sauraient s'obtenir par des incertitudes prolongées. Mes voussures du grand salon Cail sont parfaitement venues et vite, parce que je n'ai pas tâtonné. J'ai tout de suite cherché mes mouvements. J'ai dessiné mes quatre motifs en grandeur d'exécution, j'ai calqué, piqué et porté sur toile; j'ai passé le trait à l'eau, j'ai lavé à l'aquarelle les masses des draperies, et du premier coup j'ai peint mes chairs. Huit jours après, c'était bon à mettre en place. *(1 juillet 1877.)*

— ..... A l'avenir, je ne devrai plus m'écarter de la façon de procéder que je vais indiquer ici : tout d'abord, j'exécuterai une première esquisse, de petite dimension, qui ne doit contenir que des taches. Une fois les taches trouvées, je chercherai, dans une grisaille d'un ton quelconque, les mouvements et un peu les formes. C'est en m'inspirant de ces mouvements que je travaillerai d'après nature, en exécutant particulièrement des dessins, et c'est après avoir réuni tout ce qu'il me sera possible de dessins que j'attaquerai le travail sur la toile..... *(2 mars 1869.)*

— ..... Prendre des enfants dans les tableaux des maitres italiens, les modeler dans leurs mouvements exacts, les faire mouler, et puis faire des études d'après ces moulages et les comparer ensuite aux copies exécutées directement d'après le Maître... Il est bien entendu que, pour confectionner les maquettes en terre, il faudra consulter avec soin la nature... Mon but, en agissant ainsi, est d'approcher avec un nouveau sentiment les choses qui ont de la tournure.

— Pour que les études de carnations d'après nature soient fermes et précises, il faut voir son modèle de très près et peindre très simplement et avec grande vigueur. Les peintures des Maîtres qui font bien de loin ont été ainsi traitées... Le raisonnement que me tenait un vieil architecte, ami d'Albert Cruchet, est certainement exact. Il disait que si l'on peint le modèle à distance, il faut constamment venir le regarder de près, et que la peinture rapprochée du modèle doit avoir la même solidité que celui-ci; qu'à cette seule condition elle peut garder la même fermeté que la nature. Cette remarque ne s'applique, bien entendu, qu'aux figures de grandeur naturelle; car, pour celles dont l'éloignement réduit le volume et qui sont sensées se perdre dans le lointain, elles doivent être exécutées telles qu'elles apparaissent, c'est-à-dire dénuées de détails.

— ..... La peinture décolorée ne va pas avec l'or et le blanc. Il faut, au contraire, pour cette sorte d'encadrement, des tons riches, peu d'ombre et surtout pas de nuances terreuses... Il est constant que les colorations très riches et très brillantes s'accordent dans un milieu blanc et or. C'est ce dont C... ne s'est jamais douté, et V... encore moins.

— Les fonds jaunes vont bien avec les cadres d'or et appellent, dans les motifs principaux, de beaux bleus, de beaux rouges, de beaux grenats, de beaux violets.

— Il arrive souvent que, dans la conversation, la personne qui parle regarde celle à laquelle elle s'adresse à la hauteur de la cravate. Celui qui écoute, au contraire, regarde généralement la personne qui lui parle dans les yeux. Si celui qui parle relève la tête, l'autre détourne son regard, le porte ailleurs, le plus souvent sur une autre personne écoutant ce qui se dit. Dans ce dernier cas, ce regard prend la signification d'un appel à l'opinion de la personne qui écoute. Les regards de deux auditeurs venant à se rencontrer, semblent en effet se questionner ou se faire part de leurs impressions. Pour bien écouter, il est quelquefois nécessaire que le regard s'éloigne de celui qui parle. Il faut être amants ou ennemis pour que les regards puissent longtemps se soutenir.

— *3 juin 1879.* — Depuis plus d'un mois, au lieu de terminer, comme j'en avais envie et comme j'y étais disposé, le panneau *(Invention décorative)* et la voussure *(Hôtel Continental)* pour l'exposition des Arts décoratifs, poussé par des besoins d'argent je me suis laissé aller à l'idée de reprendre mes tableaux. Le côté vulgaire et pittoresque m'a envahi. Des *Enfants à la Baignoire,* je suis retourné aux intérieurs, aux bibelots, aux impressions communes, aux sujets misérables, aux motifs d'ouvriers et de sergents de ville, à tout ce qui se rapproche de *l'Assommoir* et des vulgarités du jour. J'allais contre mon tempérament, contre mon impression personnelle, contre celle des miens. Mathilde (Mme Galland) souffrait et n'osait me combattre. Le besoin d'argent pour la paie de fin juin m'aura fait perdre un mois! Mais les résultats nuls, au point de vue pécuniaire, de mon exposition du Pavillon de Flore, m'irritaient et me faisaient porter, en quelque sorte, un défi à ma nature, qui (ce que j'ai fait jusqu'ici le prouve) m'entraîne vers les choses conventionnelles. Tout ce que le Musée des Arts décoratifs possède de moi me fait connaître sous ce dernier jour. N'ayant pas de grands travaux, il me

faut réduire mes qualités décoratives à une petite échelle et produire sous ce titre : *le Pays des Rêves,* une quantité de sujets avec femmes, enfants, architectures, jardins, paysages, ornementations, fruits, fleurs, oiseaux. Je m'efforcerai, dans un style élevé, de faire d'un style très serré, d'un coloris très fort, des choses agréables et plaisantes.

1867. — Quand je ferai des personnages ou tableaux de fleurs ou de fruits, je ne ferai dans chaque motif ou guirlande qu'une seule sorte de fruits ou de fleurs. Cette façon de procéder comporte d'inappréciables avantages, — d'abord une belle localité, ce qui n'a pas lieu quand il y a de tout. — Plus de facilité dans l'exécution, un coin bien fait d'après nature fournissant des notes suffisantes pour exécuter l'ensemble. Enfin, en n'introduisant dans chaque motif qu'une seule et même espèce, on arrive, quand on est obligé de réunir plusieurs motifs, à plus de variété. C'est la localité de chaque motif en particulier qui crée la diversité, quand ces motifs sont réunis dans la même pièce... Le peintre de fleurs ou de natures mortes, qui ordinairement introduit dans un petit espace le plus d'objets possible et les plus divers, arrive dans l'ensemble de ses œuvres à une infaillible monotonie, moins évidente toutefois qu'elle ne serait si plusieurs de ses œuvres se trouvaient réunies dans une même pièce.

— Il est bon, quand dans une bordure [il s'agit des bordures des tapisseries des Gobelins] on veut conserver les principales valeurs de tons et de formes, d'éviter le rapprochement des couleurs qui changent, suivant le plus ou moins de lumière. Ainsi le bleu blanchit dans l'ombre, alors que le jaune devient plus foncé. A toute heure du jour leurs valeurs sont donc toujours en lutte. Quand l'un chante, l'autre se tait.

— Les dispositions purement accidentelles ne peuvent convenir aux compositions qui comportent un pendant; elles ne peuvent trouver place que dans des motifs isolés. Ne jamais perdre de vue cette remarque et, autant que possible, faire les surfaces parallèles au plan du tableau.

— Le grand principe de la Décoration, quand on a plusieurs panneaux à exécuter, réside dans la même valeur donnée aux fonds et une valeur égale attribuée aux figures. La principale difficulté qu'il faille vaincre, si l'on se conforme à ce principe, c'est d'éviter la monotonie. On y parvient en donnant au fond une valeur moyenne et en réservant les valeurs les plus opposées pour les figures.

Ces citations du *journal* de P.-V. Galland se trouvent éparses dans le brillant volume de M. Henry Havard, qui a cherché à faire moins un livre documentaire qu'un ouvrage agréable à lire et de haut enseignement. J'avoue pourtant que le peu qu'il en donne fait regretter qu'il n'en ait pas reproduit davantage. A-t-il craint la monotonie? On voit cependant par les fragments que je viens de coudre ensemble, sans aucun ordre, en supprimant les excellentes réflexions dont l'auteur les a encadrées et serties, au courant des deux cents pages de son livre, combien ce *journal* est d'une lecture attachante, et quel fruit les artistes contemporains pourraient tirer de sa méditation.

V. Ch.

Salut au lecteur et programme du nouveau signataire de cette Chronique.
L'Exposition du céramiste Lachenal à la galerie Georges Petit.
Hostilité de la Société libre des artistes, à l'idée d'une section d'objets d'art au Salon.
Deux grandes sociétés qui font de l'art décoratif : les coussins brodés de M. Duez ; les couverts d'argent commandés à M. Roty. — Deux projets pour l'Exposition de 1900.

En prenant possession de la rubrique qui m'est confiée dans la *Revue des Arts décoratifs*, je tiens tout d'abord à remercier M. Victor Champier de ce témoignage de sympathie et de confiance, et je prie les lecteurs, accoutumés dès longtemps à trouver ici des chroniques élégantes et savamment documentées, de se montrer indulgents. De mon côté, je m'efforcerai de faire œuvre utile : ce que j'établirai ici, c'est un service d'informations spéciales concernant les industries d'art. Je me tiendrai au courant de ce qui se fait et de ce qui se dit chez les artistes et les fabricants; je noterai les innovations heureuses, les erreurs aussi; les travaux importants, les expositions annoncées, les mouvements d'opinion, les caractéristiques de la mode, et ce qui me paraîtra digne d'intérêt, je viendrai le raconter. Je laisserai aux lecteurs le soin de conclure, je m'abstiendrai de développements personnels sur les idées générales et de considérations esthétiques; en un mot, la « Chronique du mois » de la *Revue des Arts décoratifs* correspondra à peu près aux faits-divers des journaux quotidiens.

Ce travail sera d'autant plus intéressant et évitera d'autant plus les lacunes, toujours regrettables, que le public y contribuera davantage: je fais appel non seulement à l'indulgence, mais à la collaboration des lecteurs.

⁂

Parmi les manifestations d'art ornemental les plus significatives du mois écoulé, l'exposition du céramiste Lachenal prend une certaine importance par le nombre des œuvres présentées et par le mouvement de public que cette exposition a amené dans la galerie Georges Petit. Cette affluence est un symptôme de l'intérêt sans cesse croissant des amateurs pour l'art appliqué moderne.

Lachenal est un ouvrier céramiste distingué, qui connaît comme pas un tous les procédés de son métier. Il les pratique tous, et se montre habile également à toutes les combi-

naisons de pâtes, à tous les genres de décorations, à tous les genres de cuisson. De là, dans l'ensemble des expositions où il présente chaque hiver le résultat de ses travaux d'une année, un aspect un peu décousu, une variété de productions qui amuse d'abord, qui étonne ensuite et déconcerte. Et tous les ans Lachenal apporte quelque essai nouveau. L'an passé c'étaient les faïences mates; cette année, avec d'autres vases en faïence mate d'une heureuse venue, il expose des interprétations d'œuvres statuaires dans la même matière mate veloutée. L'intérêt de ces pièces réside tout entier dans la réussite céramique impeccable. A part *le Printemps*, bas-relief d'une entente décorative suffisante, à part le « motif pour cheminé », de bonne tenue, les modèles de sculpture sont froids et insignifiants. Les qualités statuaires de Lachenal se retrouvent davantage dans la forme et dans l'harmonieuse proportion de plusieurs de ses potiches et dans plusieurs pièces de la série des « grès flammés », nouvel essai qu'il a joint cette année à ses tentatives précédentes. Tous les grès qui figurent chez Georges Petit sont le produit d'une seule fournée, la première qu'ait jamais cuite notre potier. Il n'est donc pas étonnant qu'un certain nombre de ces grès soient encore assez imparfaits. Par contre, quelques-uns approchent de la réussite complète. Les colorations les plus imprévues se répandent nuancées en oppositions discrètes comme dans les flammés japonais. Mais la forme des vases reste sérieuse et presque grave : Lachenal n'aime pas « les vases qui ont l'air d'avoir été déformés à coups de poing, » dit-il. Parmi les déclarations qu'il m'a faites sur son art dans une récente visite à son atelier de Châtillon, celle-ci est assez piquante : « J'ai fait des grès à titre d'expérience, j'ai tenu à essayer ce que je pouvais tirer d'une matière que je n'avais pas encore employée. La plupart de mes grès reproduisent des modèles déjà exécutés par moi maintes fois en faïence. Eh bien! le grès est une matière si aimable, le hasard, qui se charge en grande partie de la disposition du décor flammé, fait si bien les choses, que j'ai été moi-même étonné des résultats obtenus. On peut faire avec le grès des merveilles; je comprends l'engouement du public, et je m'en veux presque à moi-même d'aimer aussi le grès flammé, moi céramiste, sachant qu'une médiocre faïence décorée représente plus d'efforts, plus de difficultés vaincues qu'un grès flammé très supportable. »

Il est entendu que c'est Lachenal qui parle. Quoi qu'il en soit, l'expérience est curieuse.

∴

Décidément, le Salon des Champs-Élysées n'aura pas de section des objets d'art autonome. Du moins le Comité des sculpteurs de la Société Libre s'y opposera de toutes ses forces. La plupart des délégués qui ont voté l'ordre du jour de résistance à l'envahissement de l'art appliqué seraient bien empêchés de justifier leur opinion par des arguments sérieux. Ils parlent avec un mépris excessif et une violence de langage non moins excessive d'une section de tables et de chaises, « où l'on finirait par envoyer des paires de bottes (?). »

Il n'est peut-être pas mauvais de signaler aux orateurs de la Société Libre l'exemple de deux artistes des plus notables : M. Roty et M. Duez.

M. Duez dessine des modèles de coussins en soie; pas des tableaux sur des coussins, de vrais coussins avec des broderies polychromes de fleurs disposées ornementalement. Ces coussins sont exécutés au fur et à mesure de leur composition par une collaboratrice dévouée. Il y en a déjà un assez grand nombre terminés ou sur le point de l'être, et j'ai eu grand plaisir à les voir. Et qu'on ne croie pas à une fantaisie de dilettante. Les déclarations de M. Duez sont très nettes. Il croit fermement que le tableau de chevalet et la statue sans but précis avaient peut-être socialement une raison d'être dans une autre époque; mais aujourd'hui tout est changé, les artistes doivent marcher avec leur temps et faire œuvre utile; ils doivent donc s'employer à l'embellissement des objets usuels. M. Duez, qui est le plus remarquable peintre de fleurs de notre époque, désire joindre autant que possible ses efforts au mouvement qui se prépare; et le jour où l'évolution sera accomplie, il installera dans son atelier une équipe de brodeuses, et les amateurs viendront chez lui chercher des coussins ou des feuilles d'écran.

M. Roty, le maître statuaire médailleur, membre de l'Institut, vient d'accepter la commande

de cent couverts d'argent destinés à une municipalité. Cent couverts! Oh! le marchand de vaisselle! Fi donc!

Eh bien! je me figure que cette vaisselle sera plus intéressante, beaucoup plus artistique que la plupart des bonshommes de plâtre exposés tous les ans aux Champs-Élysées.

La municipalité qui a eu l'intelligence de confier à M. Roty cette commande de fourchettes est une municipalité étrangère. Il convient de le remarquer et avec quelque insistance. C'est peut-être un moyen d'activer le progrès en montrant à nos compatriotes le danger qu'il y aurait pour eux à se laisser distancer par nos voisins, en éveillant chez nos artistes réactionnaires un profitable désir d'émulation, en leur signalant les plus intéressantes manifestations d'Angleterre et de Belgique. La Société anonyme L'Art, par exemple qui comprend les artistes et les écrivains les plus distingués de Belgique, enhardie par les succés de l'an passé, organise une nouvelle exposition plus complète encore que les précédentes, sur un plan nouveau. Au lieu d'offrir aux objets d'art le cadre banal d'une salle dont les dimensions et l'ornementation sont presque toujours en désaccord avec les objets qu'on y expose, la Société L'Art, installée dans un des plus vastes et des plus beaux hôtels de Bruxelles, répartira les envois dans les salons et galeries dont elle dispose, en s'efforçant de donner à chaque objet l'emplacement auquel il est destiné. En un mot, le public sera introduit, non dans une halle encombrée d'objets divers, mais dans un hôtel moderne meublé, décoré, orné par des artistes. La tentativè, qui est sans précédent, mérite d'être hautement louée et encouragée. Dirigée par des hommes de goût et d'expérience, elle ne peut manquer de réussir et d'exercer une heureuse influence.

* * *

Deux projets pour l'Exposition de 1900..... MM. Xavier Charmes et Roujon, d'après le *Journal des Débats*, qui doit être bien informé, demandent l'installation d'une section de la *Province*. L'idée mérite d'être creusée. Tout le monde reconnaîtra, comme MM. Roujon et Charmes, que certaines contrées ont des traditions curieuses, des traces d'atavisme artistique, des industries particulières. Ainsi, il est presque superflu de faire remarquer que Toulouse est la patrie des plus célèbres sculpteurs contemporains; une autre ville, Lille, par exemple, produit de nombreux artistes-peintres, etc. Le projet tendrait à mettre en lumière les traditions provinciales, et de tous les projets analogues présentés jusqu'ici c'est le moins rétrospectif, partant, le plus recommandable. Je rappellerai à cette occasion le planque M. F. Régamey avait imaginé en 1884 en vue de la dernière Exposition universelle, sous ce titre : «Exposition des Beautés et Richesses de la France.» Le titre est un peu long, mais qu'importe! On pouvait le changer ensuite. L'essentiel était de réaliser une idée excellente. La production industrielle, artistique et agricole de chaque province eût été classée méthodiquement par province et par produits, d'après le système adopté déjà plusieurs fois de division double par rayons et par zones concentriques, et présentée au milieu de tableaux et de photographies de principaux sites à visiter, accompagnée de costumes spéciaux à chaque pays et à chaque profession, mais tout cela moderne, exclusivement moderne.

Le projet de M. Haukar, secrétaire de la Société des Architectes belges, mérite également d'être signalé. M. Haukar demande au Comité de l'Exposition de 1900 la permission de construire toute une cité. Voici en substance les raisons qu'il donne : « Toutes les personnes qui s'occupent d'art mobilier se plaignent de ne pouvoir affirmer la décoration moderne dans des maisons bâties à l'imitation des styles anciens : — Que MM. les Architectes commencent, disent-ils! — Et malheureusement, en s'en prenant aux architectes, ils ont l'air d'avoir raison. Pourtant, si l'on peut faire chez soi un vase, un modèle de meuble ou d'étoffe, et attendre le client, on ne fait jamais une maison sans avoir déjà la chaux, et le client, quand il commande un plan à un architecte a une idée arrêtée d'avance. Or, cet homme a presque toujours puisé le goût d'un style ancien dans un des nombreux livres d'archéologie qui sont aujourd'hui si répandus; il n'a pas lu de livre sur le style nouveau, puisque ce style est en pleine période de gestation. Et il faut bien passer par les exigences du client.

Voilà pourquoi M. Haukar voudrait consacrer un terrain de l'Exposition à la construction d'un quartier neuf : là, les architectes pourraient suivre toutes les fantaisies de leur imagination, réaliser enfin la maison moderne parfaite ; là, on pourrait encore installer l'exposition des objets d'art mobilier, qui y trouveraient à merveille le seul cadre qui leur convienne.

HENRY NOCK.

P.-S. UN MUSÉE DU SOIR. — Notre ami Gustave Geffroy a entrepris dans le *Journal* une campagne pour la création à Paris, dans le quartier du mobilier et de l'objet d'art, le Marais ou le faubourg Saint-Antoine, d'un Musée qui serait ouvert le soir et où, par conséquent, pourraient venir, après leur travail de la journée, les ouvriers. C'est une noble idée et nous nous associons pleinement aux vœux de notre confrère. Une grande partie de la presse semble d'ailleurs favorable à la réussite d'un tel projet. M. Clémenceau lui a consacré, dans la *Justice*, deux éloquents articles. Avec un tel auxiliaire, nul doute pour le succès. Comment serait constitué ce *Musée du Soir*? De quels objets d'art serait-il composé? Voilà ce qu'explique avec beaucoup de netteté M. Gustave Geffroy, et ce qu'il serait, il faut l'avouer, très facile à réaliser. D'abord, pour épargner toute dépense à l'État, on peut avoir recours soit à un système de prêts temporaires des collections publiques ou des amateurs, qui ne demanderaient pas mieux, assurément, de se priver, pour quelques semaines chaque année, de leurs richesses, afin d'en faire profiter les ouvriers d'art. En second lieu, ce qu'il conviendrait de mettre surtout dans le *Musée du Soir*, c'est le travail et l'art de l'artisan. Ici nous citerons textuellement M. Gustave Geffroy :

Oui, l'ouvrier de Paris, qui est de son quartier plus encore que de Paris, cet ouvrier doit trouver la révélation de son art dans son quartier, la possibilité de vivre au centre tressaillant de sa vie. Il ne s'agit plus d'expositions semblables aux expositions universelles, aux expositions des salons; il s'agit d'une exposition issue naturellement et logiquement du travail de chaque jour.

Dans le *Musée du Soir*, qu'une place soit faite à l'ouvrier d'art, qu'un socle soit donné à l'œuvre, aux «chefs-d'œuvre» qu'il aime et qu'il aimera de plus en plus à créer et à parfaire, en dehors de ses heures de travail. L'ouvrier, il importe de le répéter, aime son métier, s'intéresse aux matières, aux pièces qu'il manie, qu'il façonne, aux conditions de solidité, de viabilité de sa production. Que sera-ce, alors qu'il pourra juger cet objet né de lui, mis en lumière, soumis à la critique? Toutes les semaines il viendra voir cette exposition changeante, le chef-d'œuvre de son voisin d'atelier succédant à lui ; une émulation se créera, et le personnalisme des ouvriers d'art, que revendiquait justement Maurice Barrès un jour, se trouvera du même coup conquis. Il n'y a même pas de meilleure façon de le conquérir, car il est bien entendu que tout producteur industriel, tout chef d'atelier, se trouve forcément en dehors de la très simple combinaison du *Musée du Soir*. Je n'y vois de possible qu'une initiative de libres esprits, une aide municipale (comme le demande André Vervoort dans l'*Intransigeant*), et une production aussi restreinte que l'on voudra, au début, de quelques artisans. Leur nombre augmentera et l'œuvre vivra, j'en ai la ferme conviction.

Il y a assez longtemps que les professeurs d'esthétique s'épuisent à vouloir créer un style composite et que le pédantisme d'en haut s'exerce. Que l'on interroge donc directement les forces d'en bas, l'instinct, le sens de la vie qui est dans la foule.

Tout cela est excellemment dit. Il ne reste plus qu'à entrer rapidement dans une voie pratique. Que le Conseil municipal procure d'abord un local, très simple et pas coûteux, pour commencer. En deux mois un homme actif, intelligent, ayant du goût, aura réuni les éléments du *Musée du Soir* et l'institution fonctionnera. C'est le point principal. Les améliorations viendront ensuite.

Le Directeur-Gérant : Victor CHAMPIER.

Bordeaux — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.

EXPOSITION POSTHUME DE L'ŒUVRE DE JOSEPH CHÉRET

A l'École des Beaux-Arts (Décembre 1894)

IMP. PHOT. ARON FRÈRES. — PARIS

BOUILLOIRE A THÉ EN ARGENT

DERNIÈRE ŒUVRE D'ORFÈVRERIE COMPOSÉE PAR JOSEPH CHERET

Exécution par MM. Christofle

Portrait de Joseph CHÉRET (1828-1894)

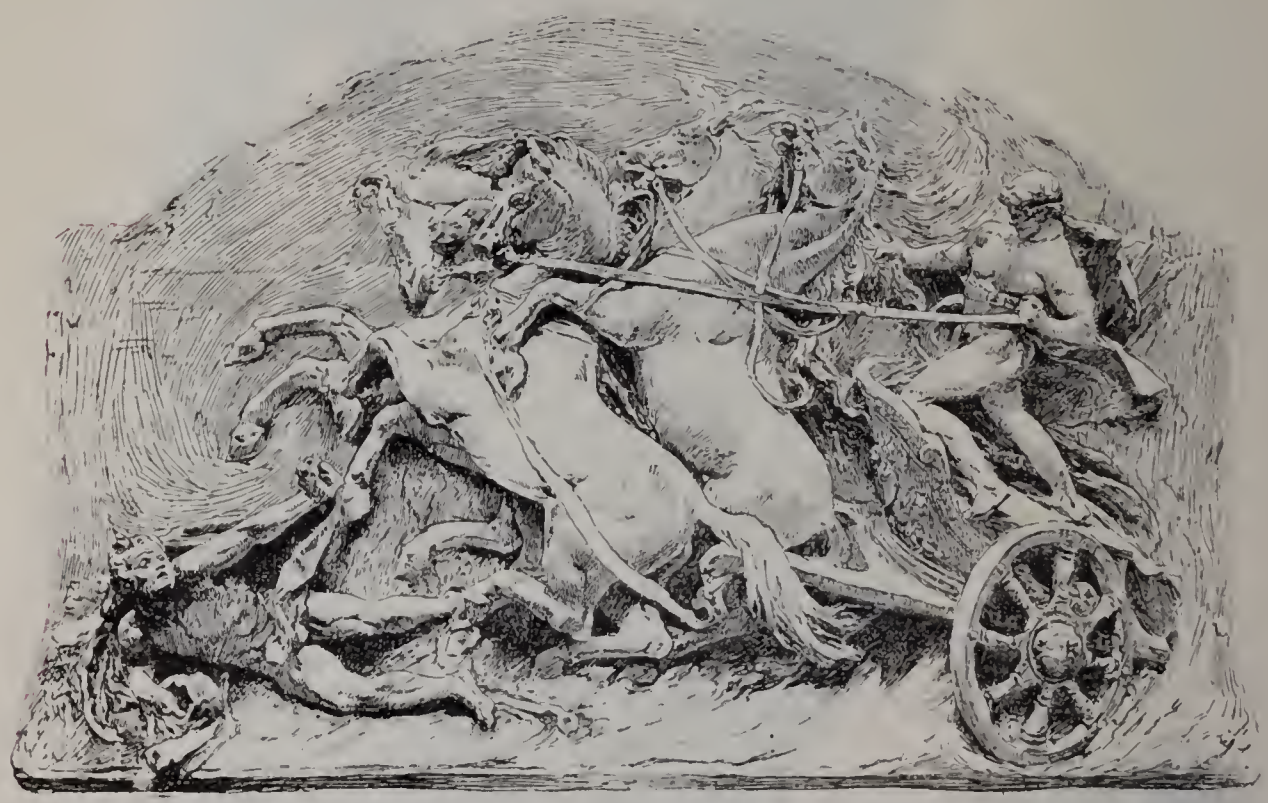
L'ŒUVRE DE JOSEPH CHÉRET
A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(1er *article*)

Le 17 juin dernier avaient lieu, au cimetière Montmartre, les obsèques de Joseph Chéret, le sculpteur ornemaniste éminent, au milieu d'un imposant cortège de ses amis profondément émus et de ses admirateurs. Sur sa tombe, le représentant du gouvernement, M. Roger Marx, rendait excellemment justice au talent du grand artiste, en disant : « On doit le mettre au rang des initiateurs de la Renaissance décorative, dont nous saluons maintenant la glorieuse efflorescence; il le mérite par son action qui fut féconde, et par ses ouvrages marqués au sceau d'une originalité véritable, portant la date d'une époque et le signe d'une race; ils feront durer la célébrité de Joseph Chéret autant que séduira la grâce, aussi longtemps que triompheront le goût et l'esprit français. » Et de son côté, M. Roty, avec toute l'autorité de son génie, ajoutait : «... Sa personnalité était telle que le moindre objet caressé par son ébauchoir avait un charme particulier. On devinait un Chéret comme on devine un Clodion... Ses œuvres vivront. Son nom évoquera des œuvres charmantes et bien françaises... »

Est-il donc écrit que presque toujours il faille attendre que l'heure de la mort

sonne pour que justice soit rendue aux hommes qui durant leur rude vie ont marqué leur œuvre d'une originalité véritable ? Depuis quarante ans Joseph Chéret se dépensait en un labeur prodigieux. Il prodiguait sa verve dans tous les genres de productions. Il prêtait aux industries du bronze, de l'orfèvrerie, de la céramique, de la verrerie, la gaieté de ses inventions spirituelles et de ses décors habilement appropriés. Et le public le connaissait à peine ! Et la coterie des artistes officiels, l'enveloppant dans le dédain professé si longtemps pour tout ce qui est ornement et application de l'art à l'industrie, le tenait à l'écart ! S'imagine-t-on les sociétaires du Salon du Champ-de-Mars faisant faire antichambre à J. Chéret et ne prononçant qu'après coup son



Joseph Chéret : Bas-relief exécuté pour la Compagnie d'assurances *la Prévoyante*, rue de Londres, 23, à Paris.

admission ? L'avenir se charge de remettre les réputations à leur rang et de tirer vengeance de ces ironies. La croix de la Légion d'honneur n'avait été donnée à Chéret qu'après l'Exposition de Chicago ; il n'a pu la porter que quelques mois. Elle s'était fait trop attendre.

Une consécration suprême vient d'être donnée au talent du sculpteur par l'exposition posthume de son œuvre, du 12 au 22 décembre, à l'École des Beaux-Arts. Sa veuve, avec un soin touchant et la plus intelligente application, a groupé et présenté méthodiquement tout ce qu'elle a pu réunir des ouvrages de son mari, avant la vente qui devait les disperser.

C'est la première fois que l'École des Beaux-Arts s'ouvre à un artiste de l'industrie. Cet événement fera date. L'honneur en restera à Joseph Chéret.

Est-il nécessaire de rappeler ici la vie de l'artiste et de redire, à la suite de tant d'autres, les phases par lesquelles a passé son talent ? Après l'étude que lui consacrait,

il n'y a pas longtemps, M. Frantz Jourdain dans la *Revue des Arts décoratifs*[1], peu de lignes suffiront.

Gustave-Joseph Chéret est né à Paris en 1839. De même que son frère, Jules Chéret, le brillant dessinateur qui a conquis la renommée avec ses admirables affiches illustrées, il avait reçu en naissant le don souverain de l'art. Mais que d'épreuves et quel obstiné labeur avant d'arriver à dégager sa personnalité et à pouvoir suivre son instinct librement! Ses débuts furent des plus pénibles. « Dès l'âge de quinze ans, a raconté M. Louis Morin dans l'*Artiste*[2], la lutte a commencé pour les deux frères, Jules placé chez un lithographe, Joseph chez un *pâtissier*, Joseph astreint à pousser la moulure d'art industriel, comme Jules à faire la lettre; ils avaient bravement quitté la famille pour ne pas lui être à charge, et loué à eux deux une chambre meublée d'un petit lit, où chacun couchait à son tour pendant que l'autre devait se contenter du plancher tout sec. C'était un peu dur, mais deux garçons qui se sentent leurs maîtres n'y regardent pas de si près; il est vrai qu'ils n'étaient leurs maîtres que le soir et pendant la journée du dimanche, mais cela suffisait. Le soir, ils dessinaient, lisaient, et le dimanche, ils passaient toute la journée dans les musées...» L'ornemaniste, le *pâtissier* chez lequel Joseph commença à apprendre le métier, se nommait Gallois. Je ne sais trop comment il aurait pu s'y former le goût s'il n'avait eu en lui le feu sacré, et ce désir ardent de s'instruire qui jusqu'aux dernières heures de sa vie enflamma sa volonté et donne l'explication de ses incessants progrès. C'est pour des tempéraments comme le sien — et il y en a plus qu'on ne pense, qui ne demandent qu'à grandir, sur le pavé de Paris — qu'il faut souhaiter la réalisation de ces *musées du soir* que réclame si éloquemment notre ami Gustave Geffroy. Que de services rendrait une pareille institution! A l'heure qu'il est surtout où les jeunes dessinateurs qui travaillent pour l'industrie commencent à comprendre qu'ils ont mieux à faire que de copier les styles passés et qu'une orientation nouvelle de l'art sollicite le public, l'entraîne vers les productions originales, combien il serait désirable d'encourager tant de bonnes volontés, d'éclairer la route de tous ces talents en germe, d'aider à l'éclosion de cette mystérieuse fleur de pensée qui dort obscurément au fond de tant d'âmes!

Joseph Chéret.
Modèle de vase *le Printemps*.

A vingt-quatre ans Joseph Chéret pouvait passer pour un bon ornemaniste, rompu déjà aux difficultés du métier, travaillant à la fois pour les bronziers, pour les ébénistes,

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, t. XIV, p. 39.
2. Notice sur Jules Chéret, dans la livraison de janvier 1894.

pour les orfèvres qui lui faisaient des commandes. Ses qualités d'invention, comprimées par la banalité des productions de cette époque et par la nécessité du travail courant, restaient encore confuses, bien qu'il eût décroché un prix de cinq cents francs, en 1863, à un concours de l'Union centrale des Arts décoratifs. Néanmoins, sa verve se faisait jour dans les œuvres qu'il modelait, et le maître Carrier-Belleuse, qui s'y connaissait, le distingua. Il le prit avec lui en 1866, en fit son collaborateur pour la production de ces mille ingénieux motifs que l'industrie demandait à sa fantaisie inépuisable, et, à son contact, le jeune homme prit une adresse, une légèreté de main extraordinaire, acquérant l'art de donner à une figure prestement enlevée la souplesse du geste et cette morbidesse dans les chairs qui évoque le souvenir de Clodion. Pendant près de dix ans Chéret resta ainsi aux côtés de Carrier-Belleuse, dont il devint le gendre, et qu'il remplaça durant quelques mois, au lendemain de sa mort, comme directeur des travaux d'art à la manufacture de Sèvres. Pour avoir une idée de la qualité des productions de Chéret pendant cette période, il faudrait passer en revue les innombrables travaux qu'il exécuta pour les industries les plus diverses. Malheureusement, le catalogue de son œuvre exposée à l'École des Beaux-Arts, qui comprenait près de douze cents numéros (ce chiffre montre quelle fut sa prodigieuse fécondité!), ne portait aucune indication pour les dates d'exécution. Toutefois, il a été publié, en 1885, par l'éditeur Claesen, un album de l'*Œuvre de Chéret* contenant la reproduction des terres-cuites de l'artiste, dont la majeure partie semble appartenir à cette époque allant de 1866 à 1876. Il peut servir, sinon à combler la lacune que nous signalons, du moins à nous renseigner sur les sources auxquelles s'alimenta, pendant ces années, l'imagination du sculpteur. Ce sont principalement des garnitures de cheminée, des coupes, des bonbonnières, des porte-bouquets, des jardinières, etc. L'influence de Carrier-Belleuse est visible dans les personnages qui décorent ces objets, jeunes enfants aux corps nus, potelés, à l'air mutin; bacchantes aux attitudes nonchalantes, masques antiques grimaçant des sourires de gavroche, etc. Dans tout cela, une habileté extrême, de la fantaisie facile, la recherche de la grâce tantôt un peu maniérée, tantôt un peu poncive; mais rien encore de cette verve franchement personnelle, de cette inspiration librement jaillissante, de cet esprit primesautier, aigu, éclatant en saillies d'une hardiesse et d'une gaieté si intenses, en traits si neufs, qui devaient marquer ses œuvres des dernières années. Il y a même, il faut bien le dire, dans plus d'une de ces compositions, une fantaisie d'un goût équivoque et parfois peu distingué : il y a des porte-bouquets, notamment, formés d'une petite fille nue, assise sur un socle, et tenant sous chacun de ses bras un panier d'osier; ou encore, c'est un petit garçon, au sourire mièvre, élevant au-dessus de sa tête un cornet de papier; ou bien — ce qui n'est guère plus heureux — un casque renversé. Parmi l'innombrable quantité de ses modèles pour les industries du meuble, de la céramique, de l'orfèvrerie, on remarque une certaine lourdeur, de la maussaderie dans la correction, un air résigné de banalité, comme si l'imagination de l'ornemaniste, gênée par le thème décoratif auquel il fallait se soumettre, eût douté encore de ses forces et n'ait pas osé d'un coup d'aile prendre son élan..... Mais l'heure était venue où l'artiste allait donner sa mesure.

(A suivre.) VICTOR CHAMPIER.

L'ŒUVRE DE JOSEPH CHERET

« LA BACCHANTE » ET « LES MASQUES, » VASES EN BRONZE, MODELÉS PAR JOSEPH CHÉRET

EXÉCUTÉS PAR M. SOLEAU.

LE CONCOURS

DE

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

Le grand concours auquel ont été conviés tous les architectes et constructeurs français, en vue de l'édification des palais et galeries de notre future Exposition universelle, est aujourd'hui peut-être déjà oublié par la masse du public, peu impressionné, il faut bien le reconnaître, lors de l'exhibition qui en a été faite récemment au Palais des Champs-Élysées.

Ce désappointement général et bien marqué de ce même public, en parcourant les deux kilomètres de cymaise sur lesquels se développaient avec une désespérante monotonie les conceptions sages, bizarres ou grotesques des concurrents, a été traduit en son temps dans la presse quotidienne par des rédacteurs spéciaux, dont l'esprit critique s'est exercé joyeusement sur les cocasseries parfois extraordinaires qui émaillaient un nombre repectable de projets exposés.

Tout a donc été dit sur les mérites et les défauts de chacune des conceptions, dans la forme spirituelle et gaie, ou grave et savante suivant les cas, et il ne resterait plus rien à ajouter si ce n'était dans le but de dégager les raisons de ce demi-insuccès (dissimulé sous les ordinaires louanges officielles) et une conclusion si c'est possible.

Le programme, ainsi qu'on s'en souvient, pouvait se résumer ainsi : le Champ-de-Mars affecté aux galeries d'exposition avec annexes; bâtiments spéciaux, palais, etc., établis sur l'esplanade des Invalides, les rives de la Seine, le Trocadéro, le cours la Reine et la partie des Champs-Élysées comprenant le Palais de l'Industrie et s'étendant jusqu'à la place de la Concorde. Enfin, possibilité de conserver, démolir ou transformer les édifices subsistant des Expositions précédentes.

En dehors de ces conditions, importantes assurément, il en existait une autre, non inscrite peut-être dans le programme, mais supérieure à toutes, la seule qui intéressât à bon droit le public : c'était de faire œuvre grandiose, nouvelle et de génie, susceptible de laisser derrière elle les merveilles de 1889 et de Chicago, de supplanter la tour fameuse qui ne peut être comptée pour rien, malgré tout ce qui en a été dit, dans le succès de notre précédente Exposition, et d'attirer de nouveau en 1900 tout ce public français ou

exotique qui est l'espoir et la fortune des Expositions universelles et des industries variées qui gravitent autour d'elles.

Or, si les 107 idées produites au concours ont pu, à un public éclairé mais limité, révéler ou affirmer le savoir et le talent considérables de la plupart des concurrents, leur bonne volonté et leur désintéressement, en mettant en regard le travail énorme et les dépenses qu'on réclamait d'eux, et la faible compensation qui leur était offerte sous forme de primes peu élevées et peu nombreuses, sans promesse aucune d'exécution, il faut bien reconnaître l'indigence, au point de vue simplement attractif, de l'ensemble du concours, dont la déception évidente des visiteurs de l'exposition a été la conséquence.

Les concurrents en général, en vue de satisfaire à cette préoccupation de faire *neuf*, ont cependant imaginé les choses les plus folles, les plus extravagantes; certains, sages et pondérés par éducation, ont soumis leur bon sens à la plus cruelle épreuve, en parant d'accessoires bizarres et inutiles la tour de 300 mètres, en passant du colossal de 1889 à l'éléphantesque en 1900, les uns bâtissant sur la Seine et faisant en compensation naviguer les bateaux sur le Champ-de-Mars, d'autres établissant en travers du fleuve des cuirassés énormes, au ventre ouvert, pour les nécessités de la navigation, sans compter toutes les idées surprenantes relevées en temps voulu par la presse quotidienne.

A la vue de tous ces efforts et de ces talents mis en jeu, n'y a-t-il pas lieu de se demander si la cause de l'insuccès constaté ne remonte pas au programme plutôt qu'aux concurrents? Et la réponse affirmative pourrait se trouver dans ce fait que la même portion de Paris à peu près, étant toujours affectée à nos Expositions universelles, il devient à peu près impossible de trouver des solutions nouvelles, renchérissant sur les précédentes, alors que les conditions d'emplacement et d'utilisation restent sensiblement les mêmes.

En 1867, 1878 et 1889, ces solutions, grâce à des causes diverses, ont pu différer. En 1889, notamment, l'état de perfectionnement scientifique et mécanique auquel était parvenue l'industrie du fer a permis aux diverses constructions de revêtir un caractère nouveau et particulier et de s'affirmer dans leur ensemble comme une manifestation grandiose de la métallurgie française.

A ce point que l'Amérique, si audacieuse, en concevant son Exposition de Chicago quelques années plus tard, a compris que rien, dans l'état de l'industrie, à cette époque, ne permettait de lutter dans cette voie avec 1889, et qu'elle a préféré montrer à la vieille Europe que les anciens et respectables clichés classiques ne lui étaient pas inconnus, en les traduisant en bois et plâtras, tout en présentant d'ailleurs un ensemble imposant et plein de charme, ce qui fait excuser bien des choses, même les contre sens, en temps d'exposition.

Depuis 1889, l'architecture et la construction se sont-elles modifiées sensiblement? De nouveaux matériaux ou de récents modes de fabrication ont-ils permis à nos artistes et constructeurs, en cherchant des formes appropriées, d'obtenir des effets inédits et de parvenir enfin à impressionner le simple public pour lequel, quoi qu'en disent parfois les spécialistes, les édifices qu'il paie en somme sont élevés?

Rien n'est moins démontré. Cependant, dans ce sens une composition dans tout le concours, une seule, celle de M. de Baudot, présentait une particularité intéressante par l'emploi du ciment sous de faibles épaisseurs, combiné avec le fil de fer, pour constituer des parois verticales, des murs, des planchers et des voûtes de grande portée, susceptible logiquement de modifier l'aspect extérieur des édifices. Ici l'originalité des formes, au lieu de résulter d'un choix arbitraire entre différentes combinaisons de lignes, heureuses ou non, est la conséquence rationnelle d'une structure nouvelle, et il est permis de désirer que l'auteur de ce projet, qui dès le début a arrêté les visiteurs, puisse en l'Exposition même faire dans un champ plus ou moins étendu la démonstration expérimentale du système qu'il préconise.

A défaut d'un mode architectonique et constructif absolument nouveau, la possibilité de décorer ou même d'occuper la Seine, offerte par le programme, pouvait permettre des

dispositions intéressantes. Beaucoup de concurrents ont compris que l'attraction principale devait se trouver en ce point; ils se sont ingéniés, fort heureusement bien souvent, tel M. Jacques Hermant, à combiner des effets d'eau, des édifices à élégantes silhouettes, des projections de lumière électrique, pour en constituer la partie vivante, animée et gaie de l'Exposition projetée.

Combien de Parisiens, les uns fiers à juste titre de leur ville, les autres l'aimant en artistes, ne regretteront-ils pas, si l'un de ces projets était exécuté, ce reposant parcours de nos quais qu'aucune autre ville ne procure avec autant de pittoresque et de variété, leur bordure de verdures sombres et l'aspect des collines de Passy et du Trocadéro s'abaissant en silhouettes fermes jusqu'à la Seine, dans la brume rosée, aux ombres fines et transparentes du matin, comme le soir en accents vigoureux, baignés de lumière dorée, s'accusant puissamment sur le ciel au couchant!

Sans doute l'hésitation à commettre ce sacrilège, inévitable cependant pour s'assurer quelques chances de succès au concours, a dû faire abandonner la lutte à certains concurrents aimant Paris et son fleuve, expliquant ainsi des abstentions remarquées.

Les différentes Commissions qui ont décidé du choix définitif de l'emplacement du Champ-de-Mars et de ses abords pour y ériger les bâtiments de l'Exposition de 1900, ont très certainement agi en tenant compte des avantages et des inconvénients de tous les projets d'emplacement qui leur étaient proposés. L'heure actuelle serait mal choisie d'ailleurs pour discuter ce choix; il est cependant permis de penser que l'insuffisance au point de vue de la nouveauté du concours qui vient de se terminer ne se serait peut-être pas produite si, au lieu d'un emplacement usé par trois solutions déjà, les concurrents avaient eu à couvrir un terrain quelconque mais nouveau, au Bois de Boulogne, au rond-point de Courbevoie, ou mieux encore sur la colline du parc de Saint-Cloud se prolongeant jusqu'à la Seine, qui eût permis des dispositions d'ensemble vastes, grandioses, et probablement alors rompant complètement avec des traditions qui ne peuvent se perpétuer sans danger.

Après comme avant le concours la question reste donc entière, jusqu'au moment où sera communiqué publiquement le projet définitif qui devra être dressé par la Direction des travaux de l'Exposition, qui, sans aucun doute, saura donner satisfaction à l'opinion publique et assurer le succès de la grande manifestation destinée à marquer glorieusement pour notre pays la fin de ce siècle.

CH. GENUYS.

Post-scriptum. — Depuis que cet article a été écrit, le jugement est intervenu, les primes ont été distribuées, récompensant justement le labeur considérable des concurrents. Voici d'ailleurs les noms des lauréats :

Primes de 6,000 fr.	MM.	Girault, Hénard, Paulin.
— *4,000*		Bernard, Gautier, Larche, Raulin.
— *2,000*		Blavette, Esquié, Sortais, Toudoire, Tronchet et Rey.
— *1,000*		Bouvier, Hermant, Louvet, Moisson, Mewes et Thomas.

Ce qui est actuellement connu du projet définitif dressé par les soins de la Direction des travaux permet de noter que celle-ci a décidé le maintien de la Tour et de la Galerie des Machines, l'ouverture d'une large circulation entre l'avenue Marigny et l'esplanade ayant comme conséquence l'établissement d'un nouveau pont monumental sur la Seine et la démolition du Palais de l'Industrie actuel pour être reconstruit en bordure de la voie projetée. Tel qu'il est, ce projet ne manquant pas de grandeur, il motivera une nouvelle étude dans la *Revue des Arts décoratifs* lorsqu'il sera officiellement communiqué au public.

Ch. G.

Les grès de M. Dalpayrat et Mme Lesbros à la galerie Georges Petit.
L'Exposition de la Société de l'Art, à Bruxelles.
Le monument Barbedienne au Père-Lachaise : discours de M. Eug. Guillaume.

Que le décor du grès flammé doive surtout son charme imprévu, les oppositions vives et pourtant harmonieuses de ses couleurs vibrantes et profondes, aux hasards de la cuisson, c'est généralement admis et c'est presque vrai. Que l'artiste céramiste n'ait qu'à laisser le feu agir et ne cherche jamais à conduire le hasard, qu'il ne tente pas de faire du décor flammé un décor volontaire, c'est ce que n'admet pas un instant M. Dalpayrat, qui expose chez Georges Petit, comme chaque année, une suite de grès flammés des plus intéressants.

Maître d'un procédé, le plus curieux qui soit en céramique et le plus fécond en résultat, M. Dalpayrat est capable, s'il le voulait, — mais il préfère généralement suivre le caprice de son imagination toujours éveillée, — de répéter deux fois le même modèle; c'est à son gré qu'il conduit ces coulures de la pâte qui enrichissent ses flacons à l'égal des anciens japonais, qu'il sème dans ses plats irradiés l'éclat des pierres précieuses, qu'il nuance autour de ses vases des tons doucement irisés. Les amateurs exercés aux sensations raffinées — ils sont déjà quelques-uns à Paris — ont tenu dès les premiers jours à acquérir la plupart des délicieuses petites fantaisies de Dalpayrat, mais elles restent exposées jusqu'à la clôture dans les vitrines où elles sont encloses, à l'abri des mains profanes. Et n'est-ce pas une délicate attention d'artiste jaloux de ses œuvres, que de vouloir les livrer à leurs acquéreurs absolument vierges de tout contact? La dévouée collaboratrice de Dalpayrat, Mme Lesbros, à qui je m'en voudrais de ne pas adresser aussi mes félicitations, a attiré mon attention sur les nouveautés que cette exposition apportait : les briques de revêtement. A mon tour, je signale à tous les visiteurs de goût et aussi aux architectes, cette importante innovation. A ceux qui doutent du bon effet de l'architecture polychrome dans nos climats, ne peut-on pas répondre que les constructions de M. Formigé à l'Exposition de 1889 réfutent victorieusement toute objection à ce sujet?

*
* *

Les artistes français ont répondu, nombreux, à l'invitation que leur avait adressée la Société anonyme l'*Art*, de Bruxelles. Ils ont bien fait; c'est une des plus complètes et des mieux comprises manifestations d'art décoratif qui aient été tentées depuis long-

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

VASE A TÊTES D'ÉLÉPHANTS ET PICHET, EN GRÈS FLAMMÉ

PAR MM. DALPAYRAT ET LESBROS

(Exposition de la Galerie Georges PETIT; décembre 1894)

temps. Parmi les œuvres destinées à cette exposition, je tiens dès maintenant à signaler les impressions sur étoffes au vaporisateur de C. Maurin. J'espère que ces envois reviendront à Paris ou que Maurin en exposera de semblables ici prochainement; les Parisiens, qui ne connaissent de lui que les étoffes qu'il a ornées pour les costumes de Mme Sarah Bernhardt notamment, verraient avec plaisir les grandes tentures murales exécutées par le même procédé.

HENRI NOCQ.

* * *

Nous n'avons pas parlé encore de l'inauguration du monument élevé au cimetière du Père-Lachaise à la mémoire de Ferdinand Barbedienne, qui a eu lieu le samedi 24 novembre 1894, avec grand éclat : c'est que nous avons voulu faire prendre le croquis de cet édicule, dû au talent de M. Alfred Boucher, pour le reproduire ici. Il se compose d'un sarcophage devant lequel est assise une mélancolique et gracieuse figure de femme symbolisant la vie à son déclin, et qui, la tête légèrement inclinée, va laisser échapper comme à regret le flambeau qu'elle tient à la main. A droite et à gauche de la stèle surmontée du buste de Barbedienne se tiennent debout, noblement campées, deux statues de bronze admirablement ciselées, qui personnifient l'Art et l'Industrie. Ce monument fait grand honneur au sculpteur, M. Alfred Boucher.

Le monument de F. BARBEDIENNE au Père-Lachaise.
(Alfred BOUCHER, sculpteur.)

La cérémonie d'inauguration n'a pas été banale : non seulement toute la corporation des fabricants de bronze y était au grand complet, mais aussi une élite importante du monde de l'art et des lettres. M. Eugène Guillaume, l'éminent sculpteur, a prononcé, au nom du ministre de l'instruction publique, un discours éloquent, qui est une véritable étude historique comprenant la biographie de Barbedienne et la monographie de l'industrie du bronze depuis cinquante ans. Il a terminé en montrant le grand rôle joué par le bronzier Barbedienne dans la société contemporaine au point de vue de la propagande et de l'éducation du goût :

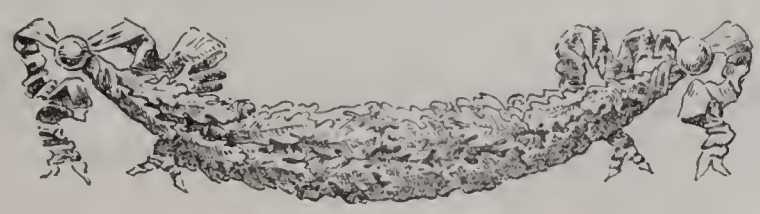
« Barbedienne, a-t-il dit, a été pour nous un éducateur. Il nous a rendu plus difficile à contenter en nous habituant à la vue de chefs-d'œuvre.

» Comme les excellents musiciens qui, eux aussi, en nous faisant entendre les partitions des maîtres, ont par là créé en nous le besoin de les entendre encore, Barbedienne, dans l'ordre des beautés plastiques, a été un initiateur du goût public, il a étendu pour nous le cercle des plus nobles plaisirs de l'esprit.

» Modèle d'ordre, de probité, de droite intelligence, il laisse une réputation d'un homme de bien. Enfin, il a porté au loin le bon renom de la France, et aujourd'hui la France a voulu particulièrement l'honorer. »

M. Leblanc, neveu de Barbedienne et continuateur de la maison, a remercié en quelques mots chaleureux M. Guillaume et la nombreuse assistance qui était venue à la cérémonie.

JUDEX.



UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ

ORGANISATION DES CONCOURS

DE 1895 A 1899

PROJETÉS PAR

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

EN VUE DE SA PARTICIPATION

A l'Exposition universelle de 1900

CONCOURS DE 1895

PROPOSITION

PRÉSENTÉE AU

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'*UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS*

PAR M. E. LEFÉBURE

Pour répondre aux vœux exprimés dans le Congrès des Arts décoratifs tenu à l'École des Beaux-Arts au mois de mai dernier, et pour justifier sa mission de Société reconnue d'utilité publique, l'Union centrale des Arts décoratifs est résolue à employer la plus grande partie de ses ressources disponibles, d'ici à l'année 1900, pour encourager et provoquer la création d'objets d'art décoratif destinés à l'Exposition universelle qui se prépare.

Dans ce but elle a cherché à établir un programme général aussi large que possible, dans lequel devront rentrer tous les objets auxquels seront attribués des commandes ou des prix de concours. Elle croit utile qu'une idée d'ensemble préside à leur conception, tout en laissant la plus large initiative aux artistes chargés d'exécuter chaque partie du programme.

Il lui paraît indispensable de formuler son plan, dans des termes tels qu'ils rappellent à la production moderne combien elle aurait à gagner, en se pénétrant davantage des besoins de notre époque, pour y répondre par des formes et des combinaisons nouvelles, et affranchies de la reproduction des styles anciens.

En agissant ainsi, l'Union centrale est persuadée qu'elle répond au besoin latent qui se fait sentir parmi les artistes et les fabricants, de savoir ce qu'il serait le plus intéressant d'entreprendre à l'heure actuelle, pour faire un pas nouveau dans le progrès de nos arts industriels. Dans ce but j'ai pensé qu'il était intéressant de proposer au Conseil d'administration le projet suivant :

L'Union centrale est supposée chargée d'aménager et garnir la galerie d'un collectionneur vivant en 1900.

Cet amateur idéal est le type le plus parfait issu de nos mœurs actuelles. C'est un homme instruit, arrivé à la fortune par son travail, et très connaisseur dans tous les genres de fabrication.

Il est passionné pour les œuvres de notre temps, il étudie avec amour tous les produits de notre génie national, il est généreux, et résolu à ne protéger par ses achats que les artistes vivants.

Sa galerie est supposée être une grande pièce de six à huit mètres de hauteur, précédée d'un vestibule et de deux pièces accessoires. Sa décoration et son aménagement seraient l'objet d'une étude intéressante où l'on pourrait prévoir des vues perspectives d'ensemble.

Parallèlement à ces ensembles, chaque objet convenant à une galerie de ce genre serait mis à l'étude. Ce serait d'abord tout ce qui doit composer la décoration murale intérieure, sculpture en pierre, en bois ou en métal, plafond orné, cheminée, panneaux céramiques, peintures, étoffes ou tapisseries, vitrages, portes, parquets, dallages, mosaïques, etc.

Des niches, des consoles, des socles ou des gaines seraient destinés à présenter d'une manière favorable les statues, bronzes, vases et autres œuvres d'art analogues.

Le mobilier comprendrait les tapis, tentures et rideaux, puis les sièges, tables et tous autres meubles.

Il y aurait des bibliothèques pour les livres, des cadres et autres dispositifs spéciaux pour les gravures.

On y mettrait des vitrines, des médaillers, des étagères pour contenir les objets d'art, émaux, ivoires, bijoux, orfèvrerie, céramique et cristaux, tissus, dentelles et broderies, éventails, etc.

Les objets religieux, les armes, les instruments de musique, formeraient autant de groupes intéressants.

Le tout serait éclairé à la lumière électrique.

De plus, ce collectionneur vit en famille : il a une mère, une femme, des enfants, et tous les objets d'art décoratif à leur usage, aussi bien qu'au sien propre, rentrent dans le programme d'acquisitions qu'il s'est tracé.

Notre amateur est Français, il habite Paris, et ses usages ne sont pas les mêmes que ceux de nos contemporains étrangers, surtout s'ils vivent en Afrique, en Asie, en Chine ou au Japon.

Il est très attaché à nos traditions nationales, et très au courant des belles œuvres qu'ont produites nos pères. Mais tout en admirant et en voulant continuer ce qu'ils ont fait depuis saint Éloi. jusqu'à François Ier, Louis XIV et ses successeurs, il pense que nos mœurs ne sont plus celles de ces époques disparues. Nous ne portons plus les costumes du moyen âge, nos occupations ont été bien changées par la vapeur et l'électricité. Tout en mettant au premier rang des objets d'art les œuvres personnelles, où la même main dessine et exécute tout l'ouvrage, il croit qu'il faut tenir compte en second lieu du travail collectif que nous imposent les conditions nouvelles de la production. Car, à l'outillage ancien dont nous disposons encore, la science a ajouté des moyens nouveaux avec lesquels nous pouvons exécuter bien des choses que nos aïeux n'auraient même pu oser entreprendre.

Très sensible au charme dont la poésie de l'art sait embellir les œuvres humaines, cet homme de goût poursuit en tout l'application de la formule : « le Beau dans l'Utile. » C'est pourquoi il recherche les objets dans lesquels l'ornementation joue son rôle normal, qui est d'accentuer, de glorifier en quelque sorte leur utilité.

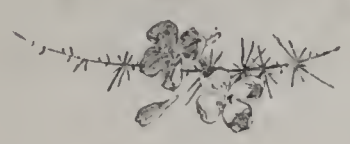
Il voudrait même voir les artistes tourner plus souvent leurs efforts d'invention vers les besoins du peuple et ne pas réserver leurs ingénieuses recherches pour les satisfactions des seuls privilégiés de la fortune. Il est joyeux quand il

trouve la trace d'une main d'artiste sur l'écuelle du paysan, comme sur le surtout d'une table princière.

Néanmoins, tout décor qui surcharge un objet et en rend le maniement moins facile ou en affaiblit la solidité, lui paraît condamnable quelle que soit sa richesse.

Il est partisan d'une certaine sobriété dans l'ornement. La pureté des lignes, la grâce des contours, l'éclat et l'harmonie des couleurs, le beau choix des matières employées, le fini d'une exécution soignée mettant bien en valeur le talent de nos artisans français, voilà les qualités que notre collectionneur apprécie le plus, quand elles s'allient à l'originalité dans la composition.

C'est d'après ces principes que notre amateur moderne a donné mission à l'Union centrale de choisir les objets de cette collection idéale. Voilà l'énoncé du but commun vers lequel tous les efforts des concurrents devront converger.



Le Conseil d'administration :

Considérant que les grandes lignes du programme ci-dessus répondent bien aux nécessités de l'heure présente, et sans s'arrêter pour le moment aux difficultés d'exécution ni prévoir encore si les sommes dont il pourra disposer lui permettront de le réaliser dans son entier,

A décidé d'adopter le principe de la proposition de M. E. Lefébure et a renvoyé à une Commission spéciale l'étude des voies et moyens.

RAPPORT

FAIT AU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Par M. Henri BERALDI

AU NOM DE LA COMMISSION DE L'EXPOSITION DE 1900[1]

Messieurs,

Dans sa séance du 26 octobre 1894, le Conseil d'administration de l'Union centrale adoptait à l'unanimité, d'emblée et sans étude préalable, le *principe* d'une proposition de M. Lefébure ainsi conçue :

La plus grande partie des ressources budgétaires de l'Union de 1895 à 1900 sera affectée à la production d'objets d'art industriel destinés à figurer à la prochaine Exposition universelle, sous les noms de leurs auteurs, et sous la rubrique générale de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Le principe adopté, le Conseil déléguait à une Commission spéciale le soin de le traduire en un résultat effectif et de tirer le meilleur parti pratique de cette orientation des efforts de l'Union centrale. Il était recommandé à la Commission de mener vivement ses travaux, afin d'arriver promptement à une solution.

Messieurs, autre chose est d'accueillir d'acclamation des propositions séduisantes, autre chose d'en dégager un plan précis et ferme. La preuve en est que la motion, si simple en apparence, de M. Lefébure, a demandé un mois de délibération en six longues séances, qui, disons-le tout de suite, ont abouti, en fin de compte, à vous proposer unanimement un projet simple et pratique. Mais la Commission ne s'est arrêtée à ce projet qu'après avoir discuté à fond, pris et repris dans tous les sens tous les plans théoriques et brillants, et avoir reconnu, avec regret, leur impraticabilité.

Il n'est pas inutile que vous sachiez, au moins sommairement, par quelle suite d'idées nous avons passé.

Votre Commission s'est mise à l'œuvre avec un sincère dévouement au bon renom de l'Union centrale, même avec quelque enthousiasme. Le président du Conseil d'administration, qui assistait à notre première séance, peut en témoi-

1. Cette Commission était ainsi composée :

MM. Henri Bouilhet, président; Colin, Corroyer, Cruchet, Falize, Gagneau, Lefébure, Maciet, Mahou, Roty, membres; Henri Beraldi, secrétaire-rapporteur.

gner. Et l'on peut dire que si les ressources financières de l'Union avaient été aussi grandes que notre entrain, nous vous eussions certainement apporté un projet de nature à faire aux arts décoratifs un honneur tout particulier.

Oui, nous avons d'abord voulu faire grand. Dans une série de longues délibérations théoriques, nous nous sommes demandé, en commençant, non ce qu'il serait possible, mais ce qu'il serait intéressant de faire.

Et alors, voici que nous réclamions non une salle, mais un vaste bâtiment où nous mettions « tout un musée de l'art décoratif classé suivant une méthode rigoureuse qui en faisait un enseignement pour tous ».

Ou bien nous construisions dans les jardins de l'Exposition « la Maison de l'Union centrale », toute peuplée d'objets d'art créés par nous et pour nous, à la marque d'un goût nouveau et exquis, et d'une inspiration unique : nous réalisions l'unité de l'art tant demandée, nous dotions notre siècle d'un style — si tant est, a remarqué un de nos collègues, que notre siècle n'ait pas de style; peut-être vivez-vous dans ce style sans l'apercevoir : pour voir un style, il faut quelquefois en être sorti!

Ou bien, nous transportant dans les bâtiments mêmes de la future Exposition, nous occupions un vaste local dans le meilleur emplacement : une grande salle, deux petites, un vestibule; nous les faisions décorer — toujours avec une unité de style — par quelque artiste que nous aurions l'honneur de révéler et dont l'inspiration heureuse fournirait une preuve que nous ne manquons pas en France de décorateurs capables de concevoir un ensemble. Tout aussitôt le local de l'Union centrale devenait le temple « du Beau dans l'Utile », la salle d'honneur de l'Exposition de 1900, le salon du chef de l'État, etc.

Ou bien, dans un autre ordre d'idées, attaquant le problème, non par le contenant, mais par le contenu, notre Exposition devenait « le cabinet d'un amateur d'objets d'art contemporains », au goût sagement critique : il se garnissait de mille objets divers, tous exécutés pour l'Union centrale sur des modèles créés par ses concours ou sur ses commandes...

Ici quelques inquiétudes sous le rapport de la dépense. Un membre de la Commission, qui au début proposait le cabinet d'amateur, mais qui après réflexion a cru s'apercevoir « que le mot d'amateur est aujourd'hui dans toutes les sphères de la société le synonyme d'obstacle à la marche de l'art, et qu'il est spécialement suspect aux artistes, lesquels voient dans les amateurs des hommes qui réalisent des bénéfices sur les œuvres produites par eux artistes », un membre de la Commission, disons-nous, aperçut la difficulté financière, car il dit que, vraisemblablement, le cabinet d'amateur ne pourrait offrir les objets *qu'en maquettes*, telles que plâtre colorié, etc.

Il proposa donc, sur la fin de nos délibérations, un autre plan. Poussant un cri d'alarme, il demanda une grande manifestation de l'Union centrale provoquant un immense effort d'art et sauvant la suprématie du goût français. L'art, dit-il, ne peut se renouveler que par l'initiative privée, et nous sommes une société d'initiative privée.

Prenons un million dans les millions qui nous viennent de la loterie et faisons un concours général, pour œuvres de toute nature, avec cinq cent mille francs de prix.

On fit observer que, quand l'Union centrale aurait dévoré son capital, c'est bien alors qu'elle n'aurait plus d'initiative privée!

D'ailleurs, fit remarquer le Président, la Commission n'a pas qualité pour dis-

poser du capital de l'Union, lequel a, du reste, une destination légale, obligatoire, qui ne peut se prêter à aucun virement. Cette destination, c'est l'établissement du Musée des Arts décoratifs, — hélas! toujours retardé, et point par notre faute...

Après l'explosion des idées généreuses, — et nuageuses, comme les qualifiait notre Président, — il fallut en arriver à serrer la discussion et à préciser.

Un membre a formulé alors un projet qui a obtenu un accueil très chaleureux de la majorité de la Commission. En voici le principe. Quel que soit notre futur local d'exposition, il devra être, non pas banal de décor, mais décoré avec unité d'inspiration par les soins de l'Union. *La décoration générale, la cheminée, les peintures murales, les tentures, les tapis, les meubles, exécutés sous une seule direction*. C'est la première chose à mettre au concours.

Le programme et le règlement d'un tel concours ont été rédigés *ferme* par la Commission : c'est un résultat réel.

Mais aussitôt le spectre de la dépense s'est élevé devant nous, et aussi, chez quelques membres de la Commission, une répulsion manifeste pour l'inspirateur en chef, pour le « maître de l'œuvre », qui viendrait « paralyser l'initiative individuelle » des artistes chargés du détail.

Néanmoins, la Commission a pensé que si ce concours d'ensemble pour le local ne pouvait pas aboutir à une réalité d'exécution en 1900, il fallait le tenter rien que comme concours théorique, pour le principe, et que l'occasion était unique pour l'Union de donner un coup de sonde dans le terrain des artistes, et de voir s'il en jaillirait le fameux décorateur d'ensemble.

Mais en fait, l'exiguïté relative de nos ressources, notez toujours ce point, nous faisait abandonner l'exécution effective du plan.

Un membre, qui ne voulait pas de l'inspirateur unique, a donc repris le plan dit « du cabinet d'amateur », en cherchant à réaliser une unité de style sans porter atteinte à l'initiative individuelle, et en espérant le réaliser par ce trait commun donné comme programme : *que les objets présentés auront précisément pour destination d'être affectés à ce cabinet d'un amateur idéal,* dont notre collègue a tracé un portrait qu'un membre de la Commission a appelé un petit poème, mais qui, comme l'a fait remarquer le Président, ne donne pas au projet toute la précision nécessaire.

Ce cabinet d'amateur aurait, dans la pensée de l'auteur du projet, des objets originaux en nombre très considérable : le mot de *milliers* a été prononcé. Une simple opération arithmétique, une division, montre la faible somme que l'Union, avec ses ressources disponibles, pourrait affecter en moyenne à la création et à l'exécution de chaque objet.

Il faut signaler une opinion qui s'est produite devant la Commission : que le Conseil d'administration devrait peut-être borner son rôle à une indication générale du but à atteindre, ne pas prendre la responsabilité des détails d'exécution, et faire fixer le programme et l'ordre du concours par une Commission spéciale prise en dehors de lui.

La Commission a été nettement d'avis que le Conseil d'administration ne devait jamais décliner aucune des responsabilités qui lui incombent. Ses actes seront critiqués, dit-on. Mais, critiqué, on l'est toujours, quoi qu'on fasse.

Dans l'espèce particulière dont nous nous occupons, une Commission extérieure tomberait dans la même tentation que nous : elle voudrait faire grand. Et le Conseil ne se réserverait que le rôle ingrat, bientôt insupportable, du fâcheux

qui vient interposer son *non possumus* éternel : *il n'y a pas d'argent!* Et c'est lui qui passerait pour tout empêcher.

Mais le Conseil d'administration, remarquons-le, ne cherche pas à s'entourer de mystère : il n'est point jaloux d'opérer à huis clos.

C'est ainsi que pour juger les concours il prend en dehors de lui, même en dehors des membres de l'Union, la moitié du jury; c'est ainsi qu'il demandait à un étranger à l'Union centrale le rapport sur son dernier concours (de l'étoffe de tenture); c'est ainsi encore que le Conseil d'administration va rétablir une Commission consultative dont il prendra l'avis dans certains cas.

Nous avons ainsi retourné la question, même dans les détails, tels que de savoir s'il fallait agir par concours ou par commandes, s'il était désirable ou possible que les résultats fussent cachés à la concurrence étrangère jusqu'au dernier moment, etc.; nous avons retourné la question pendant un mois sans aboutir, parce que nous envisagions le sujet en artistes ou en théoriciens. Nous cherchions la quadrature du cercle : faire des œuvres d'art pour plusieurs millions, avec des ressources qui, en cinq ans, ne peuvent représenter qu'une somme infiniment moindre.

A la fin, nous avons repris la question simplement en administrateurs que nous sommes. Nous demandant, non plus ce qui serait bien, mais ce qu'il serait possible de faire, nous avons immédiatement trouvé une solution qui nous a semblé pratique, conforme au *principe* de la proposition relative à notre participation à l'Exposition de 1900, et appropriée à nos ressources.

Nous nous sommes rappelé que, même quand on s'appelle l'Union centrale des Arts décoratifs, une modestie pratique ne messied pas. La grandiloquence des déclarations de principes ne mène à rien, elle ne donne ni l'influence ni l'argent. Ne cherchons pas à sauver l'art français, ne prenons pas la Bastille tous les matins. L'art français vit, heureusement! et si quelque chose lui pouvait nuire, ce serait le pessimisme de ces déclarations banales, et, au fond, peu convaincues, qu'il est perdu et qu'il faut le sauver.

L'Union centrale, d'ailleurs, doit certes prendre sa part dans l'œuvre commune de transformation, dans le mouvement de l'art. Elle doit y jouer son rôle, par ce pour quoi elle a été établie, par les achats de son Musée, par les programmes de ses concours. De plus, quand on a adopté une ligne de conduite (la formation d'un musée et une série de concours), il faut y persévérer, et ne pas sauter d'un plan et d'une politique à une autre. Il y a un moyen de tout concilier.

Par ces motifs, la Commission a adopté, à l'unanimité, le projet suivant : 1° qui laisse subsister en son entier la proposition initiale de M. Lefébure; — 2° qui laisse subsister dans la mesure de notre budget les deux projets d'exécution présentés à la Commission et discutés par elle; — 3° qui correspond bien à la mission de l'Union centrale, institution chargée, en somme, d'influer sur le goût public par des avis donnés à l'enseignement et par la formation de son Musée; — 4° enfin qui conserve la ligne de conduite récemment inaugurée par le Conseil d'administration, lorsqu'il a décidé de reprendre les concours, et de donner pour le Musée la prépondérance aux achats d'objets modernes.

Le projet proposé est ainsi conçu :

Étant donné que l'Union centrale a deux grandes Commissions, celle de l'Enseignement, celle du Musée;

Étant donné que — même en y affectant toutes nos ressources, conformément

au principe de la proposition en discussion — le chiffre de nos ressources disponibles pour l'Exposition de 1900 est relativement restreint, et que ce chiffre domine toute la question;

Il sera mis d'ici 1900 à la disposition de la Commission de l'Enseignement, sauf approbation des programmes par le Conseil d'administration, *le tiers des fonds disponibles*, pour provoquer les idées nouvelles en continuant les concours (qui, ne l'oublions pas, ont réussi à l'Union centrale : on vous en a heureusement emprunté l'idée ailleurs, et vous avez eu l'initiative d'introduire dans les concours la clause de proscription absolue de la copie des styles anciens), en continuant, disons-nous, avec esprit de suite, les concours sur le plus grand nombre possible d'objets d'art décoratif. Rien n'empêchera la Commission de prendre pour sujet du premier concours (théorique, mais cela est déjà beaucoup) le projet d'un grand local d'exposition pour l'Union centrale, par un décorateur unique.

Les deux autres tiers de nos fonds seront mis à la disposition de la Commission du Musée d'ici 1900, sauf approbation de ces propositions par le Conseil d'administration, pour achats (ou, s'il y a lieu, pour commandes d'exécution d'après les projets primés à nos concours) d'objets d'art industriels actuels, accueillis ou choisis avec la préoccupation de bien accuser les tendances les plus heureuses dans leur nouveauté. La réunion des objets ainsi achetés et de ceux que nous avons acquis depuis quelques années, ce sera le cabinet d'un amateur d'objets modernes, ce sera le projet présenté par quelques-uns de nos collègues, avec cette précision que l'amateur s'appelle l'Union centrale, et qu'il n'a que des ressources limitées à mettre à sa collection. C'est le projet « du cabinet d'amateur » adapté à nos facultés.

Tel est, Messieurs, le projet que votre Commission a adopté à l'unanimité.

Elle demande instamment au Conseil de l'adopter, afin qu'en 1900 l'Union centrale s'affirme, non par des déclarations, mais par des résultats, et expose, non des principes, mais des objets d'art.

L'Union centrale des Arts décoratifs pourra présenter, en 1900, dans une salle, peut-être décorée sous sa direction, les résultats souvent heureux de quinze ou vingt concours, c'est-à-dire près de deux cents dessins primés par elle, par des jurys où, remarquez-le bien, seront toujours appelés par moitié, suivant notre usage, des hommes compétents choisis en dehors du Conseil : elle pourra présenter un choix d'objets relativement peu nombreux, mais probants, exposés sous le nom de leurs auteurs et témoignant de la sûreté de goût, de la permanence du génie créateur chez nos artistes. Ce choix d'objets montrera — et ce sera le titre de notre exposition — l'*idée originale dans l'Art décoratif contemporain.*

Le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, dans sa séance du 1er décembre 1894, a adopté à l'unanimité les conclusions du rapport qui précède, et a confié l'étude des moyens de réalisation à ses deux Commissions de l'Enseignement et du Musée.

La Commission de l'Enseignement s'est immédiatement réunie; elle a pensé qu'il fallait, comme l'avait proposé M. Lefébure, faire appel à tous les artistes de l'industrie et du décor, EN INSTITUANT UNE SÉRIE DE CONCOURS POUR LES DIVERSES BRANCHES DE L'ART DÉCORATIF.

Elle a pensé aussi :

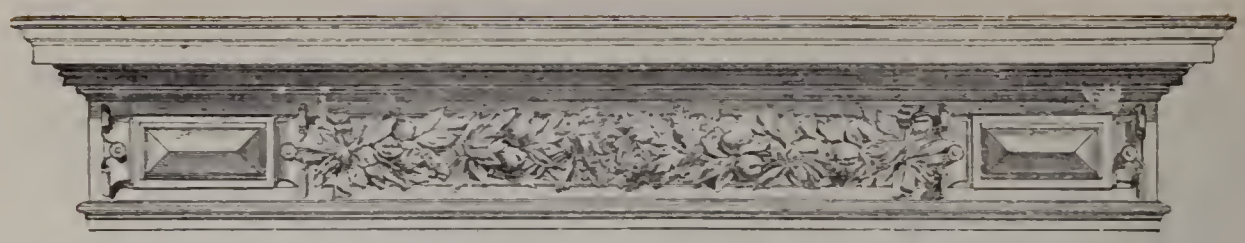
1° Que le but à poursuivre devrait être de mettre le public à même de discerner, s'il était possible, le sentiment qui guide les artistes de notre temps vers un idéal nouveau;

2° Que les derniers concours institués par l'Union centrale avaient montré chez les artistes et les élèves qui y ont pris part, une remarquable habileté de main, des conceptions généralement neuves, ayant entre elles comme une communauté et même une unité d'inspiration, tout en conservant chacune un caractère original;

3° Que le moment était donc favorable pour faire une tentative plus importante, en demandant aux décorateurs de notre temps de prendre part à un concours spécial *et indépendant des autres, dont le programme serait le projet d'un* Cabinet d'amateur d'objets d'art moderne. *Les plans et dessins du projet couronné pourraient, au besoin, être utilisés par la décoration et l'aménagement de la salle ou des salles d'exposition des œuvres présentées en 1900, sous les noms de leurs auteurs et sous la rubrique de l'Union centrale des Arts décoratifs;*

4° Et que, parallèlement, la Commission de l'Enseignement *aurait à formuler et à publier le programme des différents concours qui seraient institués pour la création des objets destinés à la collection idéale, dont la proposition de M. Lefébure a tracé le programme à grands traits.*

En conséquence, la Commission de l'Enseignement *propose d'ouvrir un premier concours dont le programme est arrêté ci-après, et, d'accord avec la Commission des Finances, fixe à 10,000 francs la somme à prélever sur les ressources qui lui sont attribuées par décision du Conseil en date du 1er décembre 1894, pour être répartis entre les lauréats de ce concours spécial.*



CONCOURS

ENTRE LES

ARTISTES, ARCHITECTES ET DÉCORATEURS

CONCOURS SPÉCIAL

DÉCORATION DU CABINET D'UN AMATEUR D'OBJETS D'ART MODERNE

DEVANT SERVIR A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE EN 1900

PROGRAMME

Le concours a pour objet la décoration intérieure et les aménagements du cabinet d'un amateur d'objets d'art moderne.

Il est ouvert à tous les artistes, architectes et décorateurs français, en laissant à tous la plus grande liberté d'invention. Le but de l'Union centrale étant surtout de provoquer des idées nouvelles au grand profit de l'art et du public, les concurrents sont invités à se dégager des formules toutes faites et à s'affranchir des styles anciens.

Le plan d'ensemble comprendra quatre pièces :

Une grande salle d'exposition d'une superficie d'environ 200 mètres et de 6 à 7 mètres de hauteur;

Deux pièces de moindre dimension (l'une pourrait être le cabinet de travail ou bibliothèque; la seconde un salon de réception. — La plus grande latitude est laissée aux concurrents pour le plan, la grandeur et la hauteur de ces deux pièces);

Un vestibule d'entrée.

La grande salle et le vestibule pourraient être éclairés par le plafond.

Les deux autres pièces pourraient l'être par des baies latérales, et ces deux pièces, secondaires, devraient être conçues pour que le public puisse les voir sans y entrer.

En même temps que l'étude du plan, il est demandé d'établir l'ornementation de ces pièces. En laissant toujours la plus grande latitude pour cette décoration, on insiste pour qu'il ne soit pas perdu de vue : qu'il n'est question ni d'un palais, ni d'un musée, mais simplement d'un cabinet d'amateur.

La décoration et l'aménagement comprendront :

Un plafond orné;

Une cheminée monumentale;

L'emplacement de tapisseries, tentures, ou tous autres motifs décoratifs;

Des meubles et tables, des sièges en harmonie.

En outre, les concurrents devront se préoccuper de ménager des emplacements, vitrines, niches, socles, gaines, consoles, etc., destinés à permettre et à favoriser l'Exposition d'objets correspondants aux titres ci-après des concours institués.

Pour les deux autres pièces, indiquer également les objets mobiliers pouvant caractériser la destination qu'on voudra donner à ces deux pièces.

Le vestibule pourrait comprendre :

L'application de mosaïque, céramique et vitraux, etc., etc.

L'indication d'une porte d'entrée extérieure serait le complément de l'ensemble à présenter.

L'emplacement de l'éclairage par l'électricité devra être indiqué.

RÈGLEMENT

Article premier. — Pour concourir, il faut justifier de sa nationalité de Français.

Art. 2. — Tout pastiche, toute copie ou imitation servile d'un style connu seront rigoureusement écartés.

Art. 3. — Toutes les compositions présentées au concours devront être conçues en vue de leur exécution.

Les concurrents devront fournir un plan d'ensemble et les coupes nécessaires de la galerie et des pièces annexées.

Ils devront y joindre une vue perspective ou une maquette.

Art. 4. — Les dessins seront à l'échelle de 2 centimètres par mètre pour le plan et les ensembles, et à l'échelle de 5 centimètres par mètre pour les coupes et les détails et rendus à l'aquarelle; ils devront être tendus sur des châssis permettant de les suspendre pour l'Exposition.

Dans le cas où les concurrents voudraient joindre une maquette pour expliquer leur composition, ils devront la présenter montée sur une planche.

Art. 5. — Les projets présentés au concours ne devront porter aucune signature.

Chaque concurrent devra inscrire un signe (devise ou monogramme) au recto de chaque dessin. L'envoi sera accompagné d'un pli cacheté portant à l'extérieur le signe choisi. Dans l'intérieur du pli, l'auteur ou les auteurs d'un projet mentionneront leur nom, leur adresse, le nombre des dessins envoyés et la reproduction de la devise ou monogramme.

Art. 6. — Les concurrents devront remettre leurs projets au siège de l'Union centrale des Arts décoratifs, Palais de l'Industrie, porte VII, du 20 au 31 mai 1895, dernier délai.

Art. 7. — Chaque concurrent pourra exposer un ou plusieurs projets, mais il ne pourra obtenir qu'un seul prix, pour son meilleur ouvrage.

Art. 8. — Les dessins primés resteront la propriété de l'Union centrale, mais les auteurs en conserveront le droit de reproduction.

Art. 9. — Ce concours ayant pour but principal de montrer en 1900 l'effort dû à l'initiative de l'Union centrale, les concurrents ne devront pas user de ce droit sans en prévenir l'Union centrale, qui se réserve jusqu'en 1899 un droit de préférence tant sur la composition que sur l'exécution.

Art. 10. — Les compositions primées qui seraient exécutées par suite d'une décision du Conseil d'administration de l'Union centrale le seront à ses frais, sous sa surveillance et avec la direction du lauréat, qui devra s'y engager en touchant le montant du prix et moyennant honoraires.

Art. 11. — Les compositions primées et exécutées ne pourront figurer dans le Musée que sur une décision du Jury approuvée par le Conseil de l'Union centrale.

Art. 12. — Le Jury chargé de se prononcer sur la valeur des œuvres envoyées sera composé de onze membres, dont six au moins appartiendront au Conseil d'administration de l'Union centrale.

Art. 13. — En cas d'infériorité, constatée par le Jury, des œuvres présentées au concours, ou de l'inobservation par les concurrents des conditions prescrites au programme de ce concours, le Jury aura la faculté de déclarer qu'il n'y a pas lieu de décerner les récompenses.

Dans ce dernier cas, le Jury statuera en toute souveraineté sur la question de savoir s'il y a lieu de donner une indemnité à tel ou tel concurrent, et fixera lui-même le chiffre de cette indemnité.

Art. 14. — Il y aura une exposition publique des œuvres présentées au concours avant et après le jugement.

PRIX A DÉCERNER

POUR LE CONCOURS ENTRE ARTISTES, ARCHITECTES ET DÉCORATEURS

Il sera donné :

Un premier prix	5,000 francs.
Un deuxième prix.	3,000 —
Deux primes de 1,000 francs chacune	2,000 —
Ensemble	10,000 francs.

En outre, des mentions avec médailles pourront être décernées par le Jury.

Vu :
Pour le Conseil d'administration,
Le Député,
Président de l'Union centrale des Arts décoratifs
Georges BERGER.

Pour la Commission de l'Enseignement :
Henri BOUILHET et A. CRUCHET.

Le Conseil d'administration, *dans sa séance du 29 décembre 1894, après avoir adopté le programme et le règlement du concours spécial d'un* Cabinet d'Amateur d'objets d'art moderne, *a décidé de publier en même temps la liste des concours pour les objets d'art industriel qui seront ouverts en 1895, et qui permettront à un plus grand nombre d'artistes et d'industriels de prendre part à ces concours.*

La Commission de l'Enseignement, *prenant en considération les résolutions du Conseil, s'est réunie le 3 janvier 1895, et, après en avoir délibéré, a fixé son choix sur les objets d'art industriel ci-dessous pour lesquels des concours d'esquisse, et d'exécution s'il y a lieu, seront ouverts en 1895.*

PREMIÈRE SÉRIE

DES OBJETS D'ART INDUSTRIEL A METTRE AU CONCOURS

EN 1895

BRONZES D'ART

1° Une torchère en bronze pour la lumière électrique.

CÉRAMIQUE D'ART

2° Un grand vase décoratif en faïence ou en grès.

FERRONNERIE D'ART

3° Une lanterne avec potence en fer forgé pour la lumière électrique.

ARQUEBUSERIE

4° Armes portatives de luxe.

ORFÈVRERIE

5° Un service à thé en métal ciselé.

ÉBÉNISTERIE

6° Une table en bois sculpté ou décoré de bronzes ou de marqueterie pour servir le thé.

CÉRAMIQUE USUELLE

7° Tasses à thé et assiettes à gâteaux en porcelaine décorée.

TISSUS

8° Un service de linge orné pour le thé.

BIJOUTERIE

9° Une montre de femme avec son attache en or.

10° Une coiffure de femme en or ciselé.

Les programmes détaillés et les règlements des dix concours d'objets d'art ci-dessus indiqués paraîtront dans le plus prochain numéro.

Vu :
Pour le Conseil d'administration,
Le Député, Président de l'Union centrale des Arts décoratifs,
Georges BERGER.

Fac-similé d'un dessin tiré de la collection de modèles japonais acquis par la Bibliothèque de l'Union centrale.

MODIFICATION AU RÈGLEMENT INTÉRIEUR

CONFORME A LA DÉLIBÉRATION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

en date du 30 novembre 1894.

I

L'Union centrale des Arts décoratifs comprend :

1° *Des Membres sociétaires* admis conformément au Titre II des Statuts, et au Titre du Règlement intérieur.

La cotisation des Membres sociétaires reste fixée à 30 francs par année.

Les *Membres sociétaires* assistent aux assemblées générales avec voix délibérative.

2° *Des Membres adhérents.*

Pour être admis à devenir *Membre adhérent*, il faut faire partie de l'un des Établissements, de l'une des Sociétés ou de l'une des Associations visés par l'article 2 du Règlement intérieur, comme pouvant être associés à l'Union centrale des Arts décoratifs par l'admission personnelle de leurs Présidents en qualité de *Membres sociétaires* de l'Union.

La cotisation des *Membres adhérents* est fixée à 10 francs par an.

Les *Membres adhérents* n'assistent pas aux assemblées générales, mais ils jouissent et jouiront de tous les avantages attribués ou attribuables aux membres sociétaires.

II

Le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs continuera d'être formé et de fonctionner conformément à la teneur du titre II du Règlement intérieur.

Les Établissements, Sociétés et Associations devenus sociétaires de l'Union centrale des Arts décoratifs en la personne de leurs Présidents devront, conformément à l'article 22 des Statuts, avoir versé une somme de 250 francs au moins, pour que leurs Présidents soient aptes à faire partie du Conseil d'administration, suivant la procédure instituée par les Statuts et Règlements.

Aux termes de l'article 26 des Statuts, les Membres du Conseil sont soumis à la réélection tous les cinq ans par voie de tirage au sort; en conséquence, tout Membre du Conseil nommé après être devenu sociétaire au titre de Président de l'un des Établissements, Sociétés ou Associations visés par l'article 2 du Règlement intérieur devra se retirer du Conseil avant qu'il ne soit soumis à la réélection normale s'il cesse d'être Président ou si l'honorariat ne lui a pas été conféré; dans ce dernier cas, seulement, il pourra continuer à représenter au sein du Conseil de l'Union centrale le groupe dont il relève.

La sortie du Conseil d'un Membre dont les fonctions présidentielles ci-dessus visées ont pris fin et qui n'a pas obtenu l'honorariat de la part de l'Établissement, Société ou Association qu'il représentait, ou sa non-réélection par le Conseil et l'Assemblée générale lors de la cessation réglementaire de son mandat, n'impliquera pas pour le Conseil l'obligation de proposer l'admission parmi ses Membres d'un représentant du même Établissement, de la même Société ou de la même Association.

La Commission consultative prévue par l'article 31 des Statuts sera composée de *Membres sociétaires* et de *Membres adhérents*. Elle pourra admettre dans son sein des personnes étrangères à l'Union centrale des Arts décoratifs.

Les femmes pourront faire partie de la Commission consultative.

La Commission consultative aura le même bureau que le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Elle choisira parmi ses Membres un rapporteur pour chaque question sur laquelle elle aura été consultée.

Le Député, président de l'Union centrale des Arts décoratifs,

GEORGES BERGER.

NOTA. — Les Statuts et Règlements sont tenus à la disposition des nouveaux sociétaires ou adhérents, au secrétariat de l'Union centrale, Palais de l'Industrie, porte VII, à Paris.

EXPOSITION DES TRAVAUX DE DAMES

ORGANISÉE PAR L'*UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS*

(AVRIL 1895)

L'UNION centrale des Arts décoratifs prépare, pour le mois d'avril prochain, une Exposition de travaux de dames.

Cette Exposition, annoncée déjà en 1892, à la clôture de celle des « Arts de la Femme », aura pour but de constater les progrès accomplis et ceux qui restent à faire, pour se préparer dignement à celle de 1900. Nos lectrices, prévenues dès aujourd'hui, ont, d'ici au mois d'avril, tout le temps nécessaire pour exécuter ces jolis ouvrages dans lesquels elles excellent, et où se révèlent si bien la délicatesse et l'élégance du goût français.

Les personnes qui désireraient participer à l'Exposition sont priées de faire connaître leur intention, le plus tôt possible, à l'Union centrale des Arts décoratifs, Palais de l'Industrie, porte VII.

LE MOUVEMENT EN PROVINCE

On sait que la Société de l'Union centrale s'efforce d'étendre dans tous les départements la propagande en faveur des idées et de la cause qu'elle représente. A ce point de vue, les résolutions arrêtées au dernier Congrès des Arts décoratifs, auquel étaient venus nombre de délégués des Sociétés artistiques départementales, ont été particulièrement précises. Les adhésions de ces Sociétés à l'œuvre de l'Union centrale ne sauraient manquer de s'augmenter rapidement. Les relations qui semblent s'établir peuvent avoir assurément les meilleurs résultats. Nous enregistrerons dans ce *Bulletin* celles des communications adressées au Conseil d'administration qui nous paraîtraient avoir de l'intérêt au point de vue de notre action commune.

COMMUNICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS ET DES SCIENCES DE CARCASSONNE

M. Georges Berger, président du Conseil d'administration de l'Union centrale, a reçu la lettre suivante :

SOCIÉTÉ DES ARTS
ET DES SCIENCES

CARCASSONNE, *le 20 novembre 1894.*

COPIE

MONSIEUR LE PRÉSIDENT,

J'ai l'honneur de vous adresser copie de la délibération prise par la Société des Arts et Sciences de Carcassonne dans sa séance du 4 novembre.

La Société a voulu par cette délibération donner la preuve qu'elle est disposée à prêter tout son concours à l'œuvre d'un si puissant intérêt que poursuit l'Union centrale des Arts décoratifs.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Le Secrétaire,
R. COSTE.

Délibération prise à la séance du 4 novembre 1894

La Société, après avoir entendu le rapport de ses délégués au Congrès des Arts décoratifs tenu à Paris en mai 1894, sur l'initiative et par les soins de l'Union centrale des Arts décoratifs, convaincue de l'importance que peut avoir l'enseignement des Arts décoratifs sur la prospérité nationale,

Déclare vouloir s'associer par tous les moyens en son pouvoir aux efforts de l'Union centrale.

Dans ce but, la Société a extrait des délibérations du Congrès les vœux suivants qui lui ont paru devoir appeler plus particulièrement les efforts immédiats de toutes les bonnes volontés et auxquels elle s'associe entièrement.

1° Que le projet d'installation du Musée des Arts décoratifs au pavillon Marsan puisse aboutir à une solution prompte;

2° Qu'il soit donné suite au projet de formation par les soins de l'Union centrale d'un Musée ambulant;

3° Qu'il soit donné suite au projet de construction d'un groupement des Associations artistiques et industrielles provinciales, dont l'action aura pour but de provoquer, d'accord avec l'Union centrale, l'ouverture d'Expositions régionales ou locales;

4° Et jusque-là, que le Musée des Arts décoratifs actuel, au développement duquel concourra l'affiliation de toutes les Sociétés et Associations qui adhéreront à l'Union centrale, soit considéré dès maintenant comme le Musée des Arts décoratifs;

5° Que ce Musée se mette immédiatement en relations constantes avec les établissements analogues de province et qu'il se préoccupe d'organiser entre tous les Musées ou Expositions d'arts décoratifs des départements un service de prêts temporaires réciproques d'objets d'art ou de reproductions, de façon à entrer dans la voie des Musées ambulants;

6° Qu'il soit donné dans les lycées ou collèges une place de plus en plus large dans l'histoire générale à l'histoire de l'Art;

7° Que l'on encourage dans ces établissements les visites aux monuments et aux Musées, sous la direction des professeurs d'histoire et de dessin;

8° Que dans l'imagerie scolaire et dans l'exécution des illustrations des livres scolaires, on ne perde jamais de vue qu'elles doivent concourir à l'éducation esthétique de l'enfance;

9° Enfin que les dispenses de service militaire accordées d'après la loi aux ouvriers d'art soient obtenues après un examen portant sur un programme uniforme et jugé par un jury unique — et que ces dispenses soient réparties entre les départements proportionnellement au nombre des candidats qui auront justifié, lors de l'examen, de réelles aptitudes.

Signé : R. COSTE.

PARTICIPATION DE L'*UNION CENTRALE*

AUX EXPOSITIONS D'ART DÉCORATIF DE NÉRAC

Voici le rapport que vient d'adresser à M. Georges Berger le conservateur du Musée de Nérac (Lot-et-Garonne), à la suite des Expositions organisées dans cette ville, auxquelles l'Union centrale des Arts décoratifs avait prêté divers objets de ses collections.

NÉRAC, *le 1er décembre 1894.*

MONSIEUR LE PRÉSIDENT,

. . . . . .

En France on ne fait pas assez voyager les œuvres d'art, a-t-on dit avec juste raison, et cette idée peut servir de thème aux diverses observations que j'ai faites au cours de ces deux Expositions. Je crois devoir vous les présenter.

La petite manifestation faite par l'Union centrale dans ce milieu restreint et incohérent a été très

remarquée et a merveilleusement réussi dans cette tentative de popularisation de l'Art; au moment où l'éducation dans toutes ses formes devient un vœu public, urgent, presque impérieux, la naturalisation et l'acclimatation de l'Art sont une des parties de la réforme rêvée. L'Union centrale essaie de multiplier l'observation en la rendant attrayante, elle facilite la connaissance de la forme en montrant des objets d'un travail exquis qui frappent et intéressent les masses. A Condom comme à Nérac, la foule se groupait autour de ces objets, se rendait compte des divers travaux des siècles passés, écoutait avec attention les explications et ne dissimulait pas son opinion en disant que dans ce bazar général offert à sa vue, ce qu'il y avait de plus intéressant et de plus curieux était le groupe des arts décoratifs.

L'armure Henri II dont on admirait les reliefs devenait plus intéressante par l'explication des scènes historiques et par la description de ses différentes pièces.

Les coupes, les aiguières, les plats curieusement étudiés, obligeaient à un examen plus attentif lorsqu'on faisait un exposé sommaire de leurs formes et de leurs diverses destinations.

Les belles toiles des diverses écoles démontraient que l'art du dessin et la vérité des coloris n'étaient pas dans les crudités parfois trop impressionnantes de l'école moderne. Les vieux peintres semblaient dire à leurs jeunes émules que le hasard de l'aménagement avait faits leurs voisins : « Mes enfants, ça n'est pas ça. » Le public le sentait, le voyait, le comprenait, son goût naturel ne s'y trompait pas; et dans cette comparaison que l'Exposition pouvait rendre appréciable, l'instinct artistique se manifestait bruyamment au détriment des fanatiques du progrès. Cette étude était curieuse à faire dans la foule, au milieu de ce flot de population ignorante et fruste, chez laquelle à ce moment la conception artistique était presque une révélation. Vous me pardonnerez de vous soumettre cette curieuse impression personnelle.

Les tapisseries ont été fort appréciées et les trophées d'armes de la galerie des glaces ont émerveillé les admirateurs de l'art décoratif.

J'ai regretté que l'Exposition ne fût pas plus complète et j'ai songé à la possibilité pratique d'un Musée ambulant si bien résolu dans le vœu formulé au Congrès par M. Taigny, et si bien résumé par vous.

Ainsi que l'a exposé M. le Président du Congrès, le Conseil de l'Union centrale pourrait organiser une série d'Expositions régionales ou locales, avec l'indispensable appoint d'une personne capable de donner sur les objets exposés toutes les explications désirables, de rappeler les programmes et de montrer quelles leçons se dégagent des œuvres placées sous les yeux des visiteurs.

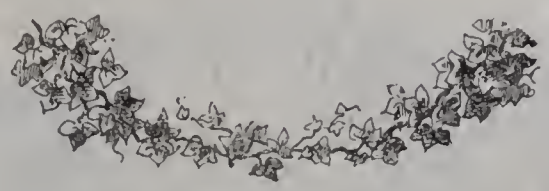
J'ai éprouvé par expérience l'importance et la valeur des termes avec lesquels cette motion est formulée, car ils sont nets et précis.

Le public passe, regarde et ne voit rien; la démonstration l'attire, l'intéresse et captive son attention. Il voit dès lors mieux et admire; le catalogue est moins instructif.

En pratique, un programme bien défini s'impose : Faire un choix des œuvres les plus propres à intéresser les régions où elles doivent être montrées; — faire une étude préliminaire des ressources des villes où cette exhibition serait faite et arrêter le parcours par une étude préalable des localités, s'entendre avec les maires et les conservateurs de Musées, obtenir des mairies la gratuité du local, l'appoint des musiques locales, etc.; — se préoccuper d'un tarif spécial de transport avec les Compagnies de chemins de fer (tarif trop onéreux), organiser un matériel d'appropriation intérieur (vitrines et andrinople).

Avoir une organisation spéciale dépendant exclusivement de l'Administration des Arts décoratifs; éviter l'écueil d'une adjonction avec une autre Exposition (j'en ai fait la triste expérience, elle y perdrait en prestige et serait sans profit pour l'Administration). — Avoir par chaque Musée ambulant un directeur chargé de l'administration générale du Musée, présidant à l'installation dans tous ses détails, chargé des explications et du service de la presse régionale. On adjoindrait un aide capable pour l'installation matérielle intérieure, les emballages et déballages, la perception des entrées et la comptabilité. — Les fonds seraient fournis par la caisse de l'Union centrale, les produits des entrées y seraient versés. Les séjours ne devraient pas dépasser la période de temps comprise entre un et deux dimanches, l'intérêt local y perdrait et les frais absorberaient le bénéfice, qui devrait être le plus souvent possible renouvelé.

Dans ces divers séjours rien n'empêcherait le directeur de recevoir des instructions relatives aux affiliations de Sociétés et à la communauté d'intérêts artistiques avec l'Union centrale.



UNE ACQUISITION DE DESSINS JAPONAIS POUR LA BIBLIOTHÈQUE DE *L'UNION CENTRALE*

La Bibliothèque de la place des Vosges, malgré sa richesse en documents de toute nature sur l'art industriel, ne possédait jusqu'ici qu'un nombre assez restreint d'albums et d'échantillons de tissus provenant de l'Extrême-Orient. Le Conseil d'administration vient de combler cette lacune en approuvant l'acquisition d'une très nombreuse collection de dessins japonais, qui lui était offerte par M. Bing, dans des conditions exceptionnellement avantageuses. Par suite de considérations dont on ne peut plus facilement constater le résultat que définir le motif, les amateurs et les curieux du Japonisme recherchent avec passion les belles épreuves des estampes du Japon, en négligeant les dessins et les croquis originaux qui leur ont servi de modèles. Les premières présentent, en effet, des

FEUILLE DE CROQUIS ORIGINAUX

Tirée de la collection de dessins et modèles japonais acquise pour la Bibliothèque de l'*Union centrale des Arts décoratifs.*

tirages et des sujets identiques pouvant former des séries classées dans des cartons et dans des recueils, tandis que les croquis se prêtent difficilement à un arrangement méthodique. Cependant ces esquisses traduisent bien mieux la pensée du maître que les estampes, qui perdent sous la presse de l'imprimeur une partie de leur saveur primitive, et la valeur en est bien supérieure aux yeux des artistes.

La nouvelle collection acquise par la bibliothèque de la place des Vosges comprend plusieurs milliers de pièces composant une véritable encyclopédie de l'art japonais. Les plus importantes comme dimensions forment de grands panneaux décoratifs ornés de fleurs, d'animaux, de rochers et de scènes de la vie religieuse ou civile. Beaucoup représentent des divinités du culte bouddhique ou des personnages de la religion japonaise. On y trouve une suite considérable d'études ou de portraits faits d'après nature. Il est intéressant de comparer ces esquisses avec celles que dessinaient les maîtres occidentaux du XVe siècle. Aux deux extrémités du monde, on employait les mêmes moyens pour arriver à un résultat réaliste presque identique. Preuve évidente que la traduction de la nature est soumise partout aux mêmes règles, et que les artistes japonais, de même que ceux de l'Italie et de la Flandre, s'attachaient avant tout à la sincérité et à l'exactitude du dessin.

L'art industriel est aussi représenté dans cette collection par une série très nombreuse de modèles pour les éventails, les écrans, les paravents, les broderies, les vêtements et pour toutes les branches de la production artistique de l'extrême-Orient. Il s'y trouve également une foule de dessins de fleurs, d'animaux de toute sorte, de scènes d'intérieur et de théâtre. Ces fleurs, étudiées d'après nature, laissent bien loin derrière elles les illustrations dont nos compositeurs entourent les pages de leurs volumes, dont les motifs semblent des plantes mortes piquées sur les feuilles d'un herbier.

Certains de ces dessins paraissent des miniatures tracées par le pinceau le plus léger, et peuvent lutter de délicatesse avec ces laques d'une préciosité si habile que faisaient les anciens ouvriers artistes de Yeddo ou de Kioto. D'autres, au contraire, sont rapidement jetées sur le papier, comme si le peintre avait voulu saisir au passage la silhouette d'un paysage ou l'expression fugitive d'une physionomie. Les premiers semblent appartenir à une époque relativement antérieure, tandis que les secondes sortent probablement de l'atelier d'un ou de plusieurs peintres qui travaillaient pour l'industrie, et qui avaient recueilli des matériaux anciens pour les répéter ou pour s'en inspirer. Il est facile de voir que, malgré la grande liberté dont il jouissait, l'art japonais était soumis à diverses formules qu'il observait soigneusement. La première de ces lois dérivait des types conventionnels adoptés par la religion bouddhique pour représenter les dieux du pays. Ces types sont toujours répétés docilement, n'offrant de différence que dans l'adresse de la main qui les a tracés. La littérature de l'extrême-Orient comprend aussi des romans, des pièces de théâtre qui forment un thème inépuisable de motifs pour le dessinateur. Enfin le Japon a produit des artistes de premier ordre qui sont restés populaires, et dont les compositions, les paysages sont encore imités par leurs successeurs, sans qu'on les accuse de ne faire que des œuvres de copistes. L'Extrême-Orient n'est pas poursuivi, comme le sont nos écoles modernes, par la recherche fiévreuse du nouveau et de l'inédit. Il a créé le style particulier qui convenait à son génie et à ses habitudes, et après l'avoir inventé, il a eu la sagesse de le conserver. De là découle l'homogénéité de ses œuvres et l'originalité de son esthétique. Nous lui souhaitons de savoir les défendre contre l'invasion de l'art étranger et contre la production banale et grossière de la machine à vapeur.

La collection nouvellement acquise par la Bibliothèque ne pourra être montrée avant plusieurs mois, par suite du temps considérable que son classement exigera. C'est l'une des plus heureuses augmentations qu'elle ait faites dans ces dernières années. Désormais, cet établissement pourra mettre à la disposition des artistes et des amateurs un vaste ensemble de pièces originales qui les aideront à connaître les procédés et la technique d'un art aussi large de conception que délicat d'exécution.

Le Directeur-Gérant :
VICTOR CHAMPIER.

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guirande, 11.

IMP. PHOT. ARON FRÈRES. — PARIS

PETIT PARAVENT JAPONAIS

FAC-SIMILE D'UNE COMPOSITION ORIGINALE FAISANT PARTIE DE L'IMPORTANTE COLLECTION DE DESSINS JAPONAIS

Acquise pour la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs

Premier Article.

L'ART est une floraison à la fois individuelle et sociale, l'expression idéale d'un *moi* particulièrement doué, mais d'un *moi* capable de faire vibrer au diapason de son émotion la collectivité — public restreint et choisi ou masse, foule enthousiasmée — à laquelle il faut qu'il s'adresse et parle, puisque, en somme, il est une langue. On ne parle pas que pour soi : rêver suffit au besoin d'impression intérieure, d'expression, de figurations intimes, subjectives. Toute manifestation extérieure suppose, implique des rapports avec l'extérieur, la réponse aux appels d'un au dehors quelconque. Par ce seul fait cet au dehors exerce un déterminisme inéluctable sur l'artiste. Il a le droit de penser à sa façon et de le rendre à sa façon, mais à la condition que son langage soit accessible, compréhensible pour ceux à qui il s'adresse, puisqu'il lui est impossible de ne pas s'adresser à quelqu'un.

Si l'art est une langue, on peut le comparer aussi à une plante et dire qu'il a des racines, qu'il plonge en un sol dont il se nourrit, où il puise les sucs nécessaires à son existence. Ses feuilles respirent, de leur côté, l'air ambiant.

Ce qui est vrai de tout art quel qu'il soit, le sera *a fortiori* d'un art à application spécial, des arts décoratifs. Si l'art pur, livré, dans les plus larges limites, à lui-même, peut être comparé à une plante, à un arbre, les arts décoratifs doivent l'être à des plantes en espaliers. Le terme *décoratif* implique une subordination, la nécessité de se maintenir dans un cadre donné, de s'orienter dans une direction, déterminée par la manière d'être et le caractère de l'objet, la chose à *orner*.

Mais les arts décoratifs ne sont pas seulement soumis à cette dépendance logique. Ils sont appliqués, avons-nous dit, cela leur impose une autre nécessité qu'exprime la qualification qu'on leur donne quelquefois d'*arts industriels*.

Industriels ! Les voilà régis par la loi de l'offre et de la demande. Il faut qu'ils se maintiennent à égale distance de deux pôles : l'industrie, le commerce, et d'un zénith : l'art. Ils évoluent au centre du triangle équilatéral produit par ces trois points d'attraction.

L'application, loin de nuire à l'art, en est souvent l'excitant, joue le rôle des taches de moisissure que Léonard de Vinci conseille de prendre pour point de départ de recherche, de tâtonnements plastiques, en quelque sorte pour tremplin à l'imagination. Michelet, dans *Nos Fils,* apporte un nouveau point de vue en faveur de l'affirmation par laquelle débute la phrase précédente : « Même en regardant bien les métiers que l'on croit inférieurs, on peut voir que souvent tel, au fond, a un côté à lui, qui est art ou qui mène à l'art. Un petit cordonnier que j'ai connu, habile, dès quinze ans, aperçut que son métier touchait la sculpture, était un fin moulage qui implique un grand sens de la forme vivante, mobile, le sens du mouvement. Il est entré par là dans les arts du dessin. C'est un des plus charmants artistes.

« Mais sans sortir ainsi de sa voie, sans chercher ailleurs, en restant dans son art, par le progrès du temps on prend dans la pratique des procédés faciles, et souvent plus rapides, infiniment plus simples. La simplicité d'exécution ajoute étonnamment de force, souvent des effets grandioses. »

Effets grandioses, force, procurés par la *simplicité d'exécution :* Nous aurons à revenir sur cette pénétrante observation au bénéfice de la production industrielle sachant garder sa portée industrielle. Mais, pour le moment, nous devons parler d'un autre bénéfice plus terre-à-terre, de l'indispensable bénéfice commercial. Toute production vise à la consommation. En dehors de cette consommation possible, il n'y a que néant pour les arts décoratifs. Pour employer le terme d'école économique, disons qu'il faut qu'ils soient producteurs d'*utilité.*

Les œuvres décoratives, les productions d'arts appliqués ne sont pas seulement destinées à répondre à un but déterminé, elles sont encore exécutées pour quelqu'un. Elles ne se font offre qu'en vue d'une demande. Or, avec cette demande intervient la question fatale d'argent, de valeur vénale, de placement contre numéraire, c'est-à-dire, étant donné le *strugle for life* industriel, la condition *vitale* du bon marché.

La machine entre en scène pour répondre à ces conditions économiques.

***

Citons de nouveau Michelet qui écrit, dans *Le Peuple* cette fois : « ... La machine, qui semble une force tout aristocratique par la centralisation de capitaux qu'elle suppose, n'en est pas moins, par le bon marché et la vulgarisation de ses produits, un très puissant agent du progrès démocratique; elle met à la portée des plus pauvres une foule d'objets d'utilité, de luxe même et d'art, dont ils ne pourraient approcher. »

Utilité, luxe, art même, du fait, tout au moins par le moyen intermédiaire actionné, de la machine; utilité, luxe, arts généralisés mis à la portée du plus grand nombre et faisant, par ricochet, par juste retour des choses humaines, au public, un réservoir d'artistes possibles, virtuels, latents, de ce plus grand nombre élevé à une puissance esthétique supérieure, statique encore, mais pouvant devenir dynamique.

Cela serait trop beau, s'il n'y avait pas d'ombres au tableau. Aussi y en a-t-il.

Michelet reprend :

« Mais à côté, quelle humiliation de voir, en face de la machine, l'homme tombé si bas!... La tête tourne et le cœur se serre quand, pour la première fois, on parcourt ces maisons fées où le fer et le cuivre éblouissants, polis, semblent aller d'eux-mêmes, ont l'air de penser, de vouloir, tandis que l'homme faible et pâle est l'humble serviteur de ces géants d'acier. »

Le consommateur formé, soit! mais aux dépens du producteur déformé! La machine mécanisant l'ouvrier, tuant l'homme pour ne laisser survivre, persister, galvaniser, que l'automate voué à une action machinale invariable, sans possibilité de raisonnement, sans pensée, à laquelle la mort seule mettra fin : mort de machine, fin de mouvement, non de vie proprement dite.

Un socialiste économiste génial à sa façon, P.-J. Proudhon, écrit, se plaçant sur le même terrain, dans son *Système des contradictions économiques :*

« La machine est le symbole de la liberté humaine, l'insigne de notre domination sur la nature, l'attribut de notre puissance, l'expression de notre droit, l'emblème de notre personnalité. »

Mais :

« A défaut de la misère, la dégradation : tel est le pis-aller que font les machines à l'ouvrier. Car il en est de même d'une machine comme d'une pièce d'artillerie : hors le capitaine, ceux qu'elle occupe sont des *servants,* des esclaves. »

Par quel moyen résoudre cette déconcertante antinomie :

« Comment l'homme qui, par l'effet de son travail, est devenu esclave, c'est-à-dire un meuble, une chose, reviendra-t-il par le même travail, ou en continuant le même exercice, une personne? »

Comment redeviendra-t-il un individu sentant et capable d'exprimer, dans un travail donné, sa sensation, l'état intérieur qu'elle a provoqué en lui? Comment, en un mot, pourra-t-il se retrouver artiste possible? Car c'est sous l'aspect art que nous avons à envisager ici le problème.

D'autre part, — car le problème est double, — comment arriver à ce que l'art industrialisé agisse esthétiquement sur l'acheteur, ait une action éducatrice, artistiquement parlant, enfante un public capable de réagir à son tour sur la production, d'encourager, de motiver en les appréciant et en les rétribuant par l'achat, des artistes devenus facteurs économiques, engrenage social moral, comme leurs machines le sont mécaniquement?

Certes, il serait téméraire de demander aux machines leur secours pour une culture artiste intensive. Mais la culture extensive, la diffusion, la mise à la portée du plus grand nombre, l'*éducation primaire* de tous les instants, par toutes les pénétrations de la vie quotidienne embellie en même temps et de la même manière qu'améliorée, l'affinement de l'œil par le contour des formes répondant esthétiquement à leurs fonctions dans les moindres objets, répétant sans cesse le même enseignement, progressif par l'élargissement, de faits, de *choses,* comme dit la pédagogie moderne, voilà le champ ouvert à la machine si nous le voulons et savons vouloir avec suite. Il y a là de quoi satisfaire une assez haute ambition. Il s'agit de démocratiser l'art de la même façon que se démocratise chaque jour le bien-être, faire que cet art entre dans ce

bien-être, en devienne la légitime expression, le beau étant au même titre que le vrai, le bien et le juste, un besoin, une aspiration intime de notre nature.

Victor Hugo a écrit, dans les *Châtiments :* « On ne peut pas vivre sans pain, on ne vit pas non plus sans patrie. » Disons d'une façon plus générale : on ne vit pas sans idéal. La réalité servira toujours de tremplin pour nous élancer dans le rêve, et l'art est un mode de réalisation de ce rêve compatible avec notre faiblesse. Le devoir d'une société démocratique en droit, sinon toujours en fait, est donc d'ouvrir le plus grand possible cette porte du superbe songe infini, illimité dans le temps et l'espace, qui nous arrache aux fatalités animales et nous prête les ailes que nous souhaitons tous, que l'humanité cherche, cherche depuis qu'elle existe et qu'elle cherchera, en dépit de toutes les désespérances, jusqu'à son dernier râle, quand son heure aura sonné. Le nom sacré de cette marche vers l'aurore du demain éternel est progrès, et le progrès est notre unique raison d'exister ici-bas.

L'art, étant d'essence humaine, dépasse la machine dans les proportions où la vie dépasse l'automatisme. Mais il peut contenir la machine tout comme la vie comprend une part d'automatisme.

L'art musical nous offre un exemple frappant de cette combinaison : une mélodie, chantée dans la tête d'un compositeur. L'idéal est serré ainsi d'aussi près qu'il lui est donné de l'être par nous. La même mélodie, de subjective qu'elle est sous cette forme, peut se voir objectivée par l'action du gosier, projetée au dehors avec la voix pour véhicule. Enfin, il est possible de la jouer, la faire vibrer sur ou par un instrument.

Une machine lui a prêté son concours.

Ce qui est compatible avec l'art musical, est même capable de le servir, est-il moins compatible avec les arts plastiques, sous des rapports analogues ? ne saurait-il les servir d'une façon similaire ?

Pourquoi non ? à la condition qu'on ne réclame de la machine que ce qu'elle est à même de donner, qu'on l'utilise dans la mesure et l'orientation de ses moyens.

Ce qui peut se formuler en ces termes :

Les produits d'art par des moyens mécaniques, bien loin de diminuer cette origine, doivent la manifester esthétiquement, dire comment ils ont été fabriqués au même degré qu'ils accusent la matière première qui les compose.

En d'autres termes :

Une œuvre d'art doit aussi bien faire sentir le comment elle est que le parquoi et le pourquoi elle est, sa façon, que sa base matérielle ouvrée et sa tendance.

***

L'emploi de procédés mécaniques en vue de production d'art est presque aussi vieux que le monde. On risque de mériter la célèbre apostrophe du juge Dandin, dans les *Plaideurs :* « Avocat, passons au déluge ! » remontons à l'aurore des choses d'ici-bas. La terre tourne et doit à cette rotation sa forme arrondie ; l'homme a emprunté sa méthode à la grande loi primordiale d'attraction cosmique : il a mis de la terre sur un tour pour obtenir des vases, des ustensiles de forme arrondie.

Le tour, telle est peut-être la première machine industrielle confinant à l'art. Il facilite même cet art, le sert, lui prête un concours qui n'est pas à dédaigner.

Un amateur demandait un jour à l'un de nos céramistes les plus artistes, les plus justement estimés, à l'un des maîtres incontestés de la Renaissance céramique à laquelle il nous est donné d'assister un peu grâce à lui, demandait à Delaherche pourquoi il ne faisait pas de vases ovales. Il dut s'incliner devant cette réponse :

Parce que je suis *potier;* parce que le tour est l'instrument premier, l'outil commandant tout le travail du potier, et que le tour fait rond.

Delaherche affirmait ainsi le rôle capital de la machine dans son art, et la loyauté artiste, l'esthétique de vérité, qui voulait que ce principe directeur fût manifesté dans les limites de son action et par son mode d'expression normale, la forme.

Le potier oscille entre deux pôles commandant son intelligente activité : le tour et le four. Ses produits doivent être *tour* par les qualités de la ligne, *four* par celles de la couleur. Il en a toujours été ainsi et il en sera toujours de même, tant qu'il y aura des fours, des tours et des potiers.

Écoutez l'hymne homérique : *Le fourneau ou le vase de terre :* « Si vous me donnez une récompense, ô Potiers, je chanterai : — Viens ici, allons! ô Athénaié et de ta main protège ce fourneau. Que les coupes et tous les vases prennent de la couleur, cuisent bien et soient d'un grand prix; qu'on en vende beaucoup dans l'agora et beaucoup dans les rues, et qu'ils rapportent beaucoup! — Voilà comme nous chanterons pour vous... »

Art, industrie, commerce, ce chant poétique embrasse tout, réunit tout, enserre tout au même titre dans ses vers, nous donnant en cela la meilleure en même temps que la plus véritablement ancienne des leçons. Plaçons donc sous la protection de l'art des arts, de la mère toujours présente et de l'ancêtre superbe de tous les arts : de la Poésie, ce que nous avons à dire ici en simple prose, mais en prose qui a à parler art.

Ce que l'hymne homérique chante aux potiers d'Hellas, il pourrait, il ne pourrait que le répéter — sauf le changement de noms de divinités — à nos potiers de cette fin de XIXe siècle de l'ère chrétienne. Rien n'est changé, il n'y a que des siècles et des siècles en plus, des siècles devant lesquels le tour n'a pas cessé de tourner conformément à sa loi, et d'imposer la forme de sa rotation à la matière, à l'argile plastique; des siècles durant lesquels non plus le four n'a pas cessé d'allumer, d'iriser ou d'incendier de sa flambée l'éclatement de couleurs, les tons riches, infiniment gradués ou triomphants en splendides sonneries de trompettes, de cuivres clamant la victoire, des émaux ardemment léchés par la flamme artiste, incomparable en sa palette.

L'activité créatrice de l'artisan, — et nous donnons à ce mot le sens large, embrassant l'art aussi bien que le métier, que lui laissaient avec tant de raison les siècles passés, — l'activité créatrice de l'artisan est subordonnée à deux agents matériels uniquement dirigeables, et encore dans des proportions très délimitées, ne pouvant être dépassées en vain. Il lui est loisible de trouver et de fixer la coupe, la silhouette du vase à exécuter, voilà tout. Après, le tour entre en séance et enfante les courbes, fait chose, objet, ce qui n'était que ligne, délimitation abstraite. L'artisan formule par le trait, exprime linéairement un désir; la réalisation objective ne commence qu'avec la mise en branle du tour, n'a lieu que par l'*action mécanique* de ce tour.

L'argile a la forme cherchée, le pot, le vase sont; reste à les décorer.

Le four s'allume, donnant libre carrière aux forces caloriques, au jeu physico-

chimique de la flamme en contact avec l'émail. La forme, tout à l'heure, pouvait être ramenée, par équation, à un certain nombre de tours de roue exécutés dans un certain rapport, avec une certaine pression des doigts de l'ouvrier ou de la paume de sa main; à présent, il s'agit d'un certain nombre de degrés de chaleur, d'un certain ébranlement de la flamme en rapport avec certains émaux sur lesquels son action est variable.

En somme, nos artistes potiers pourraient être comparés, d'une part (en ce qui concerne le galbe du vase), à des architectes; d'autre part (pour ce qui se rapporte au décor considéré dans ses qualités de tons), à des chimistes esthéticiens. Ils inventent et dessinent le plan; ils prévoient, expérimentent, tentent les combinaisons de chaleur — peut-être même de forme et de luminosité de flamme — et de matières fusibles et capables d'emprunter un éclat, un charme particuliers à cette fusion. Nous n'avons garde d'oublier aussi l'importance du tour de main de l'exécutant, du manieur de la glaise; mais il faut le laisser au second plan. Il équivaut à ce qu'est le praticien, le dégrossisseur, le metteur au point, pour le sculpteur. Il est le bras, non la tête. Il ne conçoit pas : il s'assimile la conception du créateur du modèle. Il est plus artisan — au sens actuel du mot — qu'artiste, quoique sa participation active à la pièce ouvrée réclame un certain goût dans le *faire* et, par conséquent, l'implique.

Ce que nous désirions démontrer, c'est toute la part laissée aux agents naturels ou mécaniques dans une industrie qui, par tant de côtés, doit être et est art.

Puisque nous nous occupons du tour, ne le quittons pas. Envisageons cet outil-machine sous un autre des nombreux aspects que son mode d'action rotatif peut revêtir.

Du potier passons au tourneur. La transformation de force droite en circulaire, qui permet à une pression du pied, à un lancé oblique de la jambe chassant la roue, de cintrer la terre à poterie, est utilisable — grâce à la modification de la machine-outil qui ne change rien à son principe, se contentant de l'approprier à sa fonction nouvelle — pour le *tournage* du bois, des métaux, des ivoires, de l'os, de la corne, etc.

Le principe demeure le même, avons-nous dit; la conséquence, considérée dans sa portée abstraite, dans la généralité de sa loi, sera également identique : traduire en courbes matérielles le dessin, le découpement d'une silhouette donnée.

Le tour a eu et a ses artistes raffinés. Les Chinois et les Japonais lui ont fait rendre le maximum de ce qu'il est possible de lui demander, ont poussé jusqu'à leurs dernières limites les découpages, les variétés de courbes, les effets d'emboîtement, de sphères inscrites les unes dans les autres à l'infini, qu'il permît. Ils ont tiré du tour le tour de force. Mais ce n'est pas sous cet angle que nous avons à étudier et traiter la question de cette machine ici. Nous n'avons pas à rendre compte d'ouvrages de patience doublée d'habileté prestigieuse. Les nécessités de l'application et de la production industrielle commandent la direction de notre exposé critique formulé en vue de règles à poser, dans le but de les motiver.

Le tour peut être mis au service de nombre de productions industrielles.

Les Anglais et les Américains, gens pratiques, lui font jouer un rôle des plus importants dans la confection des bois de meubles. Les résultats obtenus dans ce sens mériteraient d'attirer l'attention de nos fabricants.

Il est certains de ces meubles dont le montage seul est fait à la main. La machine s'est chargée de tout le reste.

Nous ne disons pas que ces meubles sont toujours du meilleur goût. Mais quand ils pèchent sous ce rapport, c'est bien moins l'emploi de machines qu'il faut accuser du méfait que la forme de crâne du créateur de la pièce. Les erreurs esthétiques sont anglo-saxonnes, non mécaniques.

Les Anglo-Américains ne sont artistes qu'en tant qu'industriels hors ligne, que parce qu'ils sont éminemment gens pratiques. C'est cette qualité qui leur fait trouver la forme heureuse dans son rapport logique avec la fonction qu'elle manifeste. Ils font bien quand ils font et parce qu'ils font confortable.

Le directeur de la *Revue des Arts décoratifs,* en mission aux États-Unis durant l'Exposition de Chicago, se trouvait un jour dans les magasins d'un des plus grands fabricants de meubles du Nouveau-Monde, lorsque l'arrivée d'un acheteur lui permit d'assister à la petite scène caractéristique qu'il nous a racontée et que nous lui demandons la permission de rapporter ici.

L'acheteur était un hôtelier en train de monter une de ces vastes ruches pour voyageurs comme les grandes cités américaines en ont le monopole. Il venait choisir des meubles, entre autres de ces fauteuils faisant bascule, berceurs, — *rocking-chair,* — dont l'emploi ne nous est pas encore très familier, mais dans lesquels tout bon Américain passe tous ses moments d'à peu près loisir. Les questions de bon ou mauvais goût ne semblaient guère le préoccuper. Le *confort* était l'unique thème des observations qu'il adressait au fabricant, au cours de son examen avant de se décider.

Les bras de ce fauteuil ne permettaient pas un accoudement assez paresseux. Ce dossier ne prenait pas assez exactement le penché, délassement pour les reins. Un autre dos de *rocking-chair* montait trop, nuisait à la *flirtation* avec un balanceur placé derrière, etc.

Eh bien! il arriva que le siège répondant le mieux à toutes les conditions réclamées, le plus conforme à son usage, auquel l'hôtelier s'arrêta, était justement celui dont les lignes d'architecture approchaient le plus de la perfection esthétique. Le principe du rapport entre la forme et la fonction, comme base du beau, se trouvait absolument justifié par les faits.

Dire en lignes logiques, expressivement et non arbitrairement choisies, ce qu'il est, quelle est sa raison d'être, voilà le vrai caractère de toute production d'art décoratif. Un meuble doit exprimer, faire deviner son emploi. Mais une seconde règle de création d'art industriel n'est pas moins importante. Il ne suffit pas de manifester le but, il faut encore expliquer franchement, en langage approprié, ce que l'on est, en quoi et par quoi l'on est.

Un meuble de bois doit paraître en bois; un meuble exécuté en partie au tour doit laisser ces parties rendre compte de ce mode de fabrication. C'est là, en quelque sorte, leur qualité *sui generis*. Rien d'hybride en art.

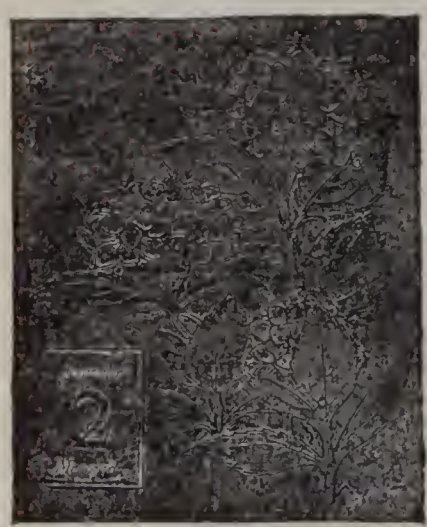
La loyauté y est encore le meilleur des collaborateurs.

(A suivre.) RIOUX DE MAILLOU.

Plaque d'émail de M. Taxile Doat.

UN SALON D'ART DÉCORATIF

A LA GALERIE GEORGES PETIT



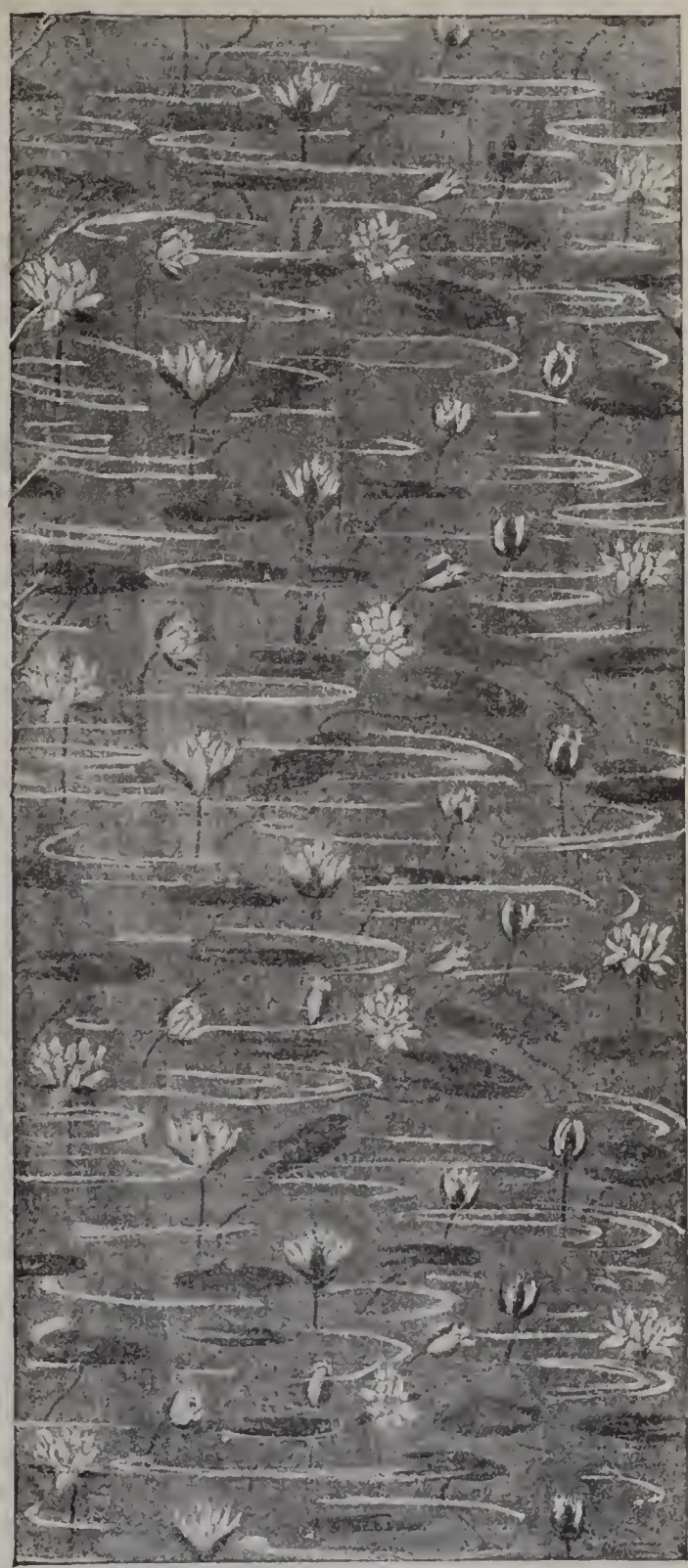
Calendrier en grès émaillé de E. Muller. Composition de E. Grasset.

En attendant que la Société de l'Union centrale se mette à organiser le *Salon des Arts décoratifs modernes*, dont le Congrès du mois de mai dernier lui a demandé la réalisation, et que les artistes de l'industrie réclament avec insistance, voici qu'un simple particulier, directeur d'une publication extrêmement élégante, M. F.-G. Dumas, vient, avec ses seules forces, de tenter l'entreprise. Hâtons-nous d'ajouter qu'elle a obtenu le plus vif succès durant tout le mois de décembre, et que ce premier essai ne tardera pas à avoir une suite.

L'organisateur s'est mis en tête de faire chez nous quelque chose de pareil à ce que les artistes anglais William Morris, Burne Jones, Walter Crane, J. Lewis Day, réalisent périodiquement à Londres sous le titre des *Arts and Crafts*, c'est-à-dire qu'il s'est appliqué à ne réunir dans son exposition que des œuvres décoratives ayant un indiscutable caractère d'art bien nettement original. Ce qu'il s'est attaché à montrer, c'est la part active que prennent aujourd'hui en France nos sculpteurs et nos peintres à la régénération des arts du décor; c'est le rôle de plus en plus grand qu'ils s'apprêtent à jouer dans la production des œuvres ayant un caractère d'utilité et des objets d'usage. Aussi les œuvres exposées éveillaient-elles une singulière sensation de fraîcheur. Il n'y avait guère que de l'inédit. Encore que la somme des efforts de l'art contemporain dans ses applications à l'industrie fût loin d'y être complètement représentée, on a pu se rendre compte, bien mieux qu'au Salon du Champ-de-Mars, de l'étendue des progrès accomplis en ces derniers temps, et de la direction excellente suivie par nos décorateurs.

La céramique continue à être la grande triomphatrice, et chaque jour nous rend témoin de ses nouvelles conquêtes. Nous ne dirons rien ici des œuvres

brillantes exposées à la Galerie Georges Petit par MM. Dalpeyrat et Lesbros, ou par M. Lachenal, dont une exhibition particulière avait, peu de jours auparavant, montré les intéressantes recherches. Le peintre Cazin avait envoyé une de ces faïences qu'il se plaît à revêtir de curieux ornements. La maison Bapterones avait divers spécimens de ses mosaïques de porcelaine, affiches, cheminées, motifs de revêtements architecturaux dont elle a demandé les modèles au très savoureux pinceau de Grasset. Mais le grand succès a été surtout pour M. Louis Muller, dont les grès admirables, d'une richesse de coloration splendide, ont eu les honneurs de l'exposition. Le jeune maître se délasse de la lourde direction de sa colossale usine d'Ivry en s'appliquant à y développer, avec un goût délicat et les raffinements d'un dilettante le petit département artistique qu'il a ajouté à sa gigantesque production industrielle. Parmi les vingt-cinq ou trente morceaux de choix qu'il avait exposés, on remarquait au premier rang une statue, grandeur nature, de Mlle Hatié, représentant une *Égyptienne jouant de la harpe*, véritable pièce de musée, car, mise au four en toute dimension, elle en est sortie par miracle sans une cassure, intacte en ses plus fragiles parties et sans que l'émail, par d'intempestives coulures, ait altéré l'unité de caractère ou l'harmonie de la figure. Dans un mouvement de suprême élégance, les mains de l'Égyptienne flottent

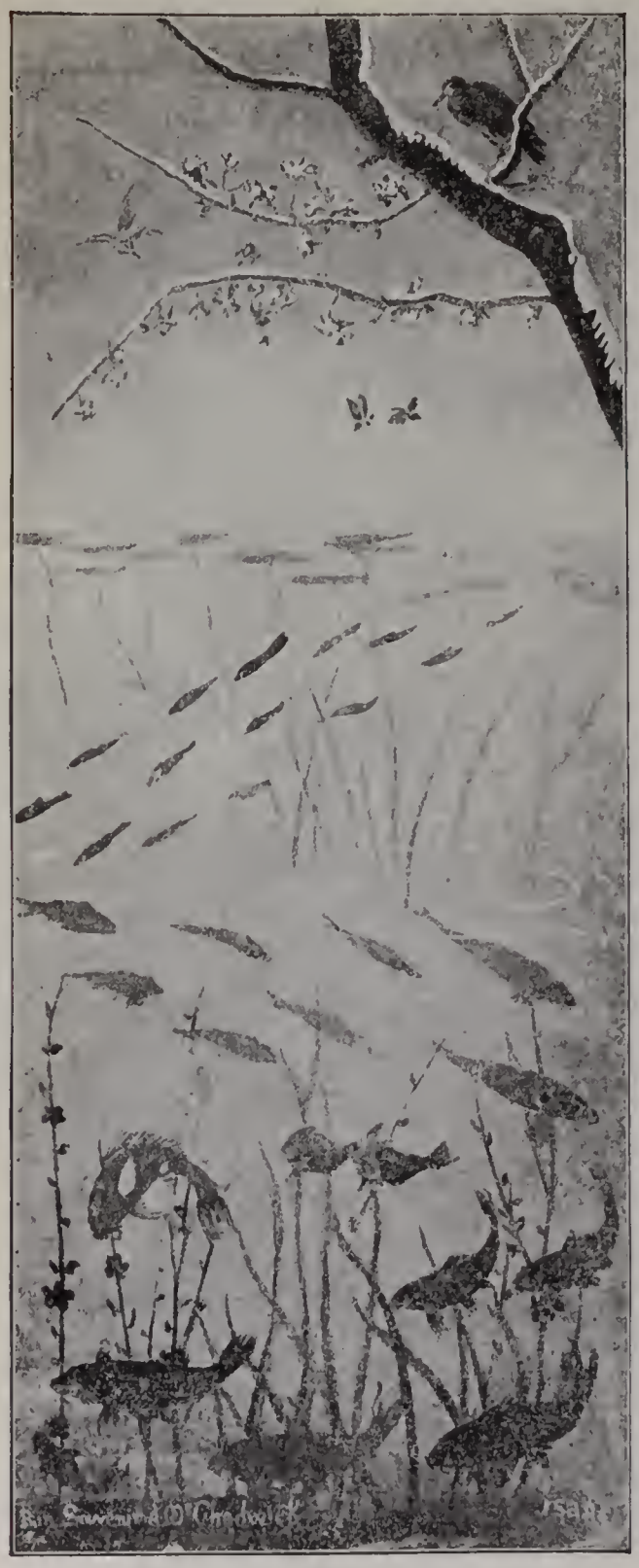


Panneau exécuté par MM. Jolly fils et Sauvage d'après un modèle de M. Isaac.
(Exposition d'Art décoratif moderne, décembre 1894.)

sur la corde des instruments
Comme un couple d'oiseaux charmants
Qui se becquètent sur les branches...

et le collier d'or qui se détache, brillant, sur la matité brune de son corps nu, fait penser aux fugitives clartés d'étoiles qui jaillissent par endroits des profon-

deurs d'une nuit opaque. M. Louis Muller avait exposé encore quelques œuvres de belle allure, notamment une *Tête de Christ*, sculpture inédite de Franceschi; une tête de *Bacchante*, que M. Georges Berger s'est empressé d'acquérir; divers motifs de décoration architecturale, des calendriers et panneaux composés par Grasset, des *Lions* de Barye, des *Enfants* de Donaletto, etc.



Tenture de porte exécutée par MM. Jolly fils et Sauvage, d'après un modèle de M. Isaac.
(Exposition d'Art décoratif moderne, décembre 1894.)

L'orfèvrerie, le bronze, les meubles, figuraient également à cette exposition, sinon avec abondance, du moins par des spécimens suggestifs. M. Georges Bonat, l'ornemaniste à qui nos meilleurs orfèvres demandent leurs modèles, avait des carafes en argent doré, des flambeaux, un plat décoré de sujets champêtres; M. F. Peureux, des cadres et coupes en fer ciselé et damasquiné; M. Boin, des pièces d'un service de table dont la fleur de chrysanthème a servi de thème principal au décor d'une rare élégance; la maison Christofle, toute une série de lampes de formes différentes, étudiées avec un scrupuleux souci de perfection. MM. Fontaine frères, les serruriers d'art, avaient étalé, dans une vitrine, les boutons de portes et les serrures que le sculpteur Charpentier a modelés pour eux avec des qualités de fantaisie et de grâce auxquelles on voudrait voir ajouter un mérite de composition plus spécialement appropriée. Pourquoi, sur ces serrures et ces boutons de portes, ne voit-on que *chanteuses, violonistes, têtes de fillettes jouant de la flûte?* Leur destination est-elle donc seulement un salon de musique? Reproche plus grave : il n'y a aucune recherche d'harmonie entre la structure des objets, qui reste quelconque, et le décor, qui est délicieux. Parer une serrure est bien; mais il faut d'abord que la forme soit combinée en vue de la parure : c'est là le difficile. Un joli meuble exposé par M. Damon, composé par l'architecte

Saudier, décoré de motifs sculptés par Levillain, — lesquels ont été exécutés mécaniquement au moyen d'un tour à médailles, — est la démonstration de cette vérité. Ici, l'accord est parfait entre l'ornement et la forme. Le paravent dessiné par M. Couty et peint par M. Fourié n'est point banal dans sa simplicité voulue, mais le bois en est par trop grossier et point assez soigneusement poli. Un grand charme, cela est certain, se dégage d'une œuvre où apparaît le contraste d'un art savant et d'une matière commune. *Mens agitat molem.* Encore faut-il que la matière soit travaillée avec un soin digne de l'art qui la revêt et l'anime.

M. Edme Couty est, au surplus, un de nos artistes contemporains qui donne avec le plus d'entrain le bon exemple à ses confrères, en apportant à l'industrie l'appoint de son talent pur et souple. Neveu de l'éminent P.-V. Galland et élevé à son école, il sait approprier ses compositions aux exigences de chaque métier. C'est le grand point. Il a montré, à l'exposition dont nous parlons, de remarquables modèles en plusieurs genres : projets de cheminée en bois teint, de tentures murales, de papier peint, de peintures décoratives, etc. M. Duez est également entré dans cette voie, et sa *Frise*, exécutée à la pointe sèche, ne sera pas un médiocre régal pour les gens de goût, dans le salon ou la salle à manger dont elle fera l'ornement. Il faut mentionner aussi les dessins d'étoffes, de vitraux ou d'écrans de M. Bastard : voilà de l'originalité de bon aloi. Les éventails de Mmes Marie Gautier, L. Breslau, Louise Abbéma; de MM. Roger Jourdain, Fraipont; les broderies de Mme Leroudier, d'après les compositions d'Eug. Grasset; les bijoux de M. Gueyton, les émaux de M. Georges-Jean, les panneaux en cuir ciselé et enluminé de l'habile graveur Lepère ont été vivement goûtés par les visiteurs de cette exposition.

E. Lachenal : Porte-bouquet.
(Exposition d'Art décoratif moderne, décembre 1894.)

Les étoffes peintes par M. Isaac, d'après des procédés de teinture que MM. Joly fils et Sauvage appliquent sous sa direction, ont obtenu le plus vif succès. C'est une nouveauté des plus ingénieuses, d'un effet infiniment varié. Que l'on s'imagine un tissu quelconque, toile d'emballage ou brocart, drap très simple ou satin très chatoyant; après lui avoir fait subir une préparation, M. Isaac revêt ce tissu d'une décoration au gré de celui qui la commande. La coloration, l'ornement changent selon le caprice de chacun. Ce n'est plus la tenture monotone, le même dessin uniformément répété à des milliers de mètres que débitent les manufactures, et qui doivent tant bien que mal s'appliquer aux destinations les plus diverses. C'est le décor le plus libre, le plus capricieux, identifié aux milieux, imaginé selon les conditions d'un emploi précis, traduit directement par la main de l'artiste, sans qu'aucune intervention industrielle ou mécanique soit appelée à en dénaturer ou en banaliser le caractère. Il nous paraît évident que l'invention de M. Isaac est le point de départ d'une révolution importante dans la décoration de nos demeures. La *Revue des Arts*

décoratifs aura à revenir longuement sur cette très intelligente innovation qui ouvre un champ si large aux manifestations les plus personnelles du goût.

L'exposition de la Galerie Georges Petit avait fait une part à l'étranger, dont on continue à trop ignorer en France les progrès redoutables. Ce n'était d'ailleurs qu'une simple indication, intéressante surtout pour l'Angleterre, où l'art du décor est en train de prendre une saveur si subtile. On y a pu remarquer les curieux papiers peints de la maison Jeffrey, dont les dessins ont été fournis par des artistes tels que Waller Crane, Lewis F. Day, H. Sumner, S. Haward. Quelle harmonie singulière dans la gamme de leurs tons rompus, dans ces colorations effacées et presque maladives! Les œuvres de métal exécutées par la *Gilde des métiers de Birmingham* prêtent également à plus d'une réflexion : il est impossible de ne pas être frappé des recherches de noble simplicité et des belles lignes qui apparaissent dans les garnitures de portes de M. Arthur-S. Dixon, dans les coupes et chandeliers de cuivre de M. Parker, etc.

En vérité, l'exposition du mois de décembre à la Galerie Georges Petit, si restreinte et incomplète qu'elle ait été, a fait la preuve de ce que pourrait être, à l'heure présente, un Salon des Arts décoratifs nettement circonscrit, sagement méthodique, et venant annuellement stimuler les sympathies du public pour une catégorie d'artistes et d'œuvres qui ont tous les titres à son attention passionnée.

VICTOR CHAMPIER.

E. Lachenal : Faïence polychrome.
(Exposition d'Art décoratif moderne, décembre 1894.)

Motif décoratif Louis XVI, composition inédite de Germain, pouvant servir à la sculpture en pierre ou en carton-pâte.

LES ARTISTES DE L'INDUSTRIE

(Suite)

JOSEPH GERMAIN

Joseph Germain (1838-1894).

Lorsque nous entreprîmes, — voici déjà de longues années! — dans la *Revue des Arts décoratifs*, cette série de notices sur nos artistes décorateurs, la tâche ne présentait pas précisément les mêmes facilités qu'aujourd'hui. L'écrivain — alors très jeune — qui s'était mis en tête de protester contre l'injustice de ses contemporains, en s'instituant l'historiographe des ornemanistes traités en parias, se trouvait alors à peu près tout seul de son opinion dans la presse. Il avait à lutter d'abord contre l'indifférence absolue du public qui, croyant généralement qu'il n'existe en fait d'art que celui qu'on voit aux Salons annuels des Champs-Élysées, tenait de la meilleure foi du monde pour nuls et non avenus les artistes qui créent et traduisent en métal, en terre, en verre, en émail, etc., ces mille œuvres d'art auxquelles la France doit le prestige de son industrie et le plus clair de ses ressources! Une autre difficulté — et celle-là plus singulière — venait de la modestie de ces artistes, dont nous prétendions produire au grand jour les titres à la réputation, et qui éprouvaient une sorte de scrupule timoré à livrer à leur biographe les détails nécessaires pour l'étude dont ils devaient faire l'objet. Que les temps sont changés! Il nous souvient,

par exemple, de la peine extrême que nous eûmes à faire raconter à Constant Sévin son existence; et si l'habile artiste consentit un beau jour à s'ouvrir à nous, ce fut à la condition que l'étude que nous comptions lui consacrer ne serait publiée qu'après sa mort. La même résistance, nous l'avons rencontrée chez bien d'autres, et des meilleurs, et du talent le plus éprouvé, comme Piat, Joseph Chéret, Sauvrezy, etc. Si, parmi les artistes de l'industrie qui restent ignorés de la foule, des sculpteurs tels que les frères Robert, Joindy, Bonat, Messager, Coupri, etc., n'ont point encore pris place dans notre galerie, c'est à ce sentiment de discrète réserve qu'il faut attribuer une pareille lacune : nous comptons bien, du reste, la combler.

Il est vrai qu'aujourd'hui les choses ont pris une tout autre allure. La *Revue des Arts décoratifs* a fait souche de littérateurs qui célèbrent à l'envi la gloire des « humbles », des « obscurs » artistes de l'industrie. *Nous étions un* il y a quinze ans, et nous voici légion, maintenant, à combattre de la plume en faveur de leur cause. Les dédaignés d'hier vont être les favoris de demain. Dix champions pour un se disputent le plaisir de les mettre sur le pavoi. Or, nous ne sommes point, dans cette Revue, enfonceur de portes ouvertes, ni courtisan des partis vainqueurs. Les besognes qui restent à faire nous vont mieux que les besognes faites. Sans vouloir nous décerner à nous-même des brevets de mérite pour la part prise par nous dans une lutte qui nous a permis de préparer, pour les confrères venus après nous, le terrain où ils évoluent à cette heure, nous pouvons bien dire que nous avons conquis le droit de rester sur les hauteurs d'où on domine l'action engagée. Prévoir, conseiller et, à l'occasion, critiquer ses amis et partisans, c'est là un moyen de servir ceux-ci qui nous paraît plus tentant, à présent, que les éperdues louanges de naguère. Voilà pourquoi notre rubrique sur les « artistes de l'industrie » se fait plus rare dans cette Revue. Il faut laisser à ceux qui entrent dans la carrière de la critique appliquée aux arts décoratifs le soin aimable de tresser des couronnes. A eux les sourires et les mains tendues de ceux à qui ils distribuent des fleurs.....

L'artiste dont je veux parler aujourd'hui n'aura pas connu, lui, les douces griseries de l'encens, ni les joies trop souvent décevantes de la renommée. Il vient de disparaître, emporté par une mort soudaine, à cinquante-six ans, dans la force de l'âge et du talent, et pas un journal n'a mentionné même son nom ! C'était un sculpteur ornemaniste. Il avait le don de la grâce, des élégances fines et pimpantes du XVIIIe siècle, des rocailles à la Meissonnier, et sa verve un peu surannée, appréciée des orfèvres, des bronziers et des fabricants de meubles qui imitent les styles anciens, s'est exercée dans tous les genres pendant trente ans avec une charmante fantaisie.

Joseph Germain — un nom qui sonne bien pour un décorateur, et qui rappelle d'illustres homonymes — était né à Paris en 1838. Son père, qui était originaire de Suisse, avait fait partie du régiment des gardes du roi Charles X et, après avoir exercé les fonctions de secrétaire auprès de Benjamin Constant, finit comme chef de gare à Juvisy. Il voulut donner vite à son fils un métier. Très jeune, Joseph Germain fut mis en apprentissage dans la maison de décoration Berthoud, qui existe encore. Il apprit le dessin avec l'excellent père Lequien, et devint élève du sculpteur Gilbert, l'auteur du fameux surtout de table exécuté par MM. Christofle pour l'empereur Napoléon III. C'est par la sculpture sur pierre qu'il débuta. A seize ans il était engagé chez Valadon,

un ornemaniste qui faisait la grande décoration intérieure et extérieure des maisons, et bientôt, dans cette sorte de travail, il fut réputé parmi ses camarades pour son habileté de main extraordinaire. Avant de composer lui-même des modèles, frises, dessus de portes, mascarons ou cariatides, il commença par exécuter ceux des autres. C'est ainsi qu'il fut chargé de toute la décoration de l'hôtel de M. Virot (le fondateur de la grande maison de modes), d'après les maquettes de son ami Joseph Chéret, ne tirant de sa propre imagination qu'un dessin de porte qui eut d'ailleurs beaucoup de succès auprès des artistes. Connaissant à fond les difficultés matérielles du métier, et maître de l'outil, il ne tarda pas à se distinguer : il devint ce que dans la profession on appelle *choutier,* c'est-à-dire conducteur des travaux de sculpture, et en cette qualité il eut à faire quelques travaux d'art intéressants, tels que la décoration intérieure et extérieure de l'hôtel de M. de Rothschild, à Vienne; du théâtre de la Renaissance, à Paris, etc., etc.

Joseph Germain réussissait à merveille dans la sculpture sur pierre; il gagnait de l'argent. Mais, travailleur obstiné, à mesure qu'il pénétrait plus avant dans l'étude des styles passés, il prenait le goût de la composition plus délicate des œuvres d'orfèvrerie ou de bronze. Après avoir travaillé quelque temps dans l'atelier d'Eugène Piat, en 1877, il entra chez Carrier-Belleuse, qui l'employa un an ou deux à la décoration de ses vases pour la Manufacture de Sèvres. Son talent acheva de s'assouplir auprès d'un tel maître. Il prit part, en 1880, à l'un des concours organisés par la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs pour la composition d'un vase, et son œuvre, que nous reproduisons, — *la Paix et la Guerre,* — fut récompensée. Elle figure aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs. Attaché pendant quelque temps, à partir de 1880, à la maison Marchand, comme compositeur de modèles, il ne tarda pas à installer à son compte un atelier où les principaux fabricants de bronze, de meubles et d'orfèvrerie vinrent se fournir de maquettes de toutes sortes, spécialement dans le goût du XVIIIe siècle, que Germain évoquait le mieux [1]. Les bronzes de l'hôtel de M. Hirsch, à Paris, notamment ceux du grand salon, donnent l'idée de son savoir-faire. Il serait aussi peu aisé que fastidieux de dresser ici la nomenclature des œuvres de l'artiste. A l'Exposition universelle de 1889, on a pu juger de l'élasticité de son talent par la variété des modèles sortis de ses mains : chez M. Gagneau, il avait des lampes et des lustres; chez M. Colin, une torchère; chez M. Sormani, divers meubles de fantaisie; chez MM. Damon et Colin, une table à thé à deux plateaux superposés, une gaine Louis XVI, du travail le plus riche, etc., etc. On aura une idée de l'habileté avec laquelle il pastichait le XVIIIe siècle par ce seul exemple : un lustre Louis XVI, fait par lui et vendu à l'étranger, reparut au bout de quelques mois en France à titre d'œuvre ancienne. Ce n'est que par hasard que la vérité fut découverte.

Germain est mort le 12 décembre 1894. C'est une physionomie d'artiste intéressante, bien qu'elle ne soit pas de premier plan. Il n'est pas de la lignée des inventeurs. Mais combien sont-ils à l'heure qu'il est, ceux qui méritent ce titre dans la décoration ? Il a eu, comme tous les sculpteurs ornemanistes de sa génération, à subir le déprimant caprice d'une époque vouée à la manie de l'imitation des styles d'autrefois. Sa person-

1. Cet atelier, situé rue Saint-Sabin, ne disparaîtra pas avec la mort de Germain; un des fils du sculpteur continuera à le tenir, aidé par le collaborateur de son père, Henri Pain qui pendant seize ans a été son auxiliaire dévoué.

nalité ne s'est pas dégagée, comme celle de Joseph Chéret, par quelques coups d'éclat; elle ne jaillit pas, intense et piquante, du fatras des innombrables pastiches dont notre société contemporaine se contente encore, hélas! Mais, du moins, dans cette besogne effacée, Germain a su malgré tout faire preuve d'élégance, de délicatesse et presque d'un sentiment individuel. C'est quelque chose. Il eût pu mieux faire, sans doute, s'il eût vécu à une autre époque. Les ornemanistes de son temps n'ont guère pu donner essor aux qualités d'originalité qu'ils avaient au fond d'eux-mêmes : ce n'est pas leur faute; on doit les en plaindre plutôt que de les en blâmer.

V. Ch.

Dessus de porte Louis XVI, exécuté par Germain, pour l'Hotel de M. de Rothschild, à Vienne

1

2

COMPOSITION DE JOSEPH GERMAIN, SCULPTEUR ORNEMANISTE (1838-1894)

1. — VASE DÉCORATIF, STYLE RENAISSANCE, INTITULÉ : *la Paix et la Guerre* (1er prix du Concours de l'Union centrale, en 1880).
2. — COMPOSITION INÉDITE POUR ORFÈVRERIE : CARAFE A VIN, STYLE LOUIS XV, MONTURE ARGENT.

LE ROLE DÉCORATIF DE LA FLEUR

AUTREFOIS ET AUJOURD'HUI

RAPPORT

De MM. André Guillaume et G. Marye

AU NOM DU

COMITÉ DE L'EXPOSITION DE LA FLEUR

A LA GALERIE GEORGES PETIT

Nous sommes heureux de donner à nos lecteurs la primeur du rapport qu'on va lire : il résume avec une aimable érudition des renseignements historiques du plus vif intérêt. Mais, en le publiant, la Direction de la Revue des Arts décoratifs *tient à faire les plus expresses réserves au sujet de la doctrine esthétique qu'il contient, et qui est en contradiction sur quelques points avec les idées défendues dans notre recueil. Nous nous expliquerons complètement à cet égard dans un prochain numéro.*

V. CH.

***

La fleur est d'essence décorative; elle est à la fois l'inspiration et l'élément principal de l'ornementation; mais, par cela même qu'elle subit des transformations et des applications multiples, sa véritable structure disparaît et ne montre plus qu'une forme vague et indéterminée dans laquelle la nature ne reconnaîtrait pas son œuvre. C'est que nous n'avons pas de la flore le sentiment précis que nous avons de la faune, dont les individus sont soumis à des variabilités moins subites. La fleur, qu'elle éclose ou qu'elle se fane, subit des changements rapides; son application décorative amène aussi des modifications souvent profondes; tout cela prédispose à accepter la satisfaction que donne l'à-peu-près, et aujourd'hui l'on est arrivé à se contenter d'un assemblage de tons plus ou moins habilement présenté. Grande est la perplexité des botanistes lorsqu'il leur faut déterminer les espèces et les variétés florales qui poussent dans les expositions de peintures!

Il importe de réagir contre ce mouvement de liberté incompatible avec la représentation de la nature. Les études des peintres de fleurs ne se font plus comme au XVIIe et au XVIIIe siècles et au commencement du nôtre, et c'est par là, plus encore que par les procédés, que nous nous éloignons de la conscience des anciens peintres. Il n'y a pas de raison de traiter la fleur autrement que le moindre objet ou le plus petit animal. L'artiste qui peint une nature morte ou le peintre animalier, a le respect de son modèle; il n'en est pas toujours de même du *fleuriste*.

C'est à cette ignorance et à ce dédain des règles immuables de la nature que l'on doit l'indigence de notre style décoratif contemporain.

Il y a un autre danger : à côté des artistes qui ignorent, il en est d'autres, des savants, dont la grande préoccupation est de faire avec la nature une autre nature. Créer une fleur ornemanisée, et, sous le titre trompeur de stylisation, décomposer la fleur, en prendre le squelette et le garnir à nouveau, tel est l'effort d'une école qui ne tend à rien moins qu'à nous ramener à des âges passés où la flore manquait de variété et où il fallait le travail de l'orfèvre pour orner un tissu que nous pouvons décorer aujourd'hui d'un bouquet, voire même d'une simple fleurette.

Dans ses études sur le moyen âge, Mérimée se demande s'il n'y a pas « dans ce phénomène qui impose un type de convention à l'imitation d'un objet naturel quelque loi secrète, semblable à celle qui préside à la formation des mots ». Nous n'avons pas besoin de mots nouveaux, puisque nous avons des fleurs nouvelles.

Il était naturel que, lorsque la fleur n'avait pas la diversité que nous lui connaissons aujourd'hui, l'on cherchât à en donner l'impression par des combinaisons décoratives; mais aujourd'hui que les procédés d'acclimatation et la facilité des transactions augmentent et transforment sans cesse notre flore, à quoi bon refaire ce que la nature fait si bien? Pourquoi détruire par esprit scientifique ce qu'il y a de plus charmant au monde? Le désordre apparent dans l'arrangement des fleurs n'est-il pas un élément de décoration qui se renouvelle sans cesse? Pourquoi le supprimer et modifier la fleur par la géométrie, qui ne doit servir qu'à expliquer les formes et non à les changer?

Que la fleur inspire des formes, qu'elle dicte des mouvements dans la combinaison des ornements, c'est fort bien; mais nous pensons qu'il ne faut pas de parti pris la disséquer, la décomposer pour arriver à une formule rudimentaire, fatalement sèche et froide. Notre esthétique est plus large qu'au commencement de notre siècle; nous n'avons plus de lois déterminées pour la composition, et nous sommes prêts à revenir, pour l'emploi de la fleur, aux procédés du XVIIIe siècle, qui par leur liberté donnaient tant de vie et de grâce au moindre objet que la fleur avait décoré.

Si nous étions encore au temps des Croisés revenant dans leurs pays du Nord l'œil empli des merveilles de l'Orient et ne voyant plus que quelques rares fleurs, nous pour-

rions alors éveiller le souvenir des régions ensoleillées et de leur végétation brillante en dressant, exemple de stylisation, la rose des cathédrales pleine de verres éclatants entre les fins treillis des arêtes d'un feuillage de pierre. Mais nous avons d'autres ressources et un autre esprit, et ce qui était bon il y a six siècles ne peut plus l'être aujourd'hui.

La stylisation ne peut être qu'un effort personnel, une manifestation de l'artiste; elle ne doit pas être enseignée, parce qu'elle est en réalité une éclosion hybride frappée de stérilité. Elle ne sera plus un mouvement d'art, dans toute l'acception du mot, notre réalisme s'y oppose, et c'est au nom de ce réalisme qu'il nous faut réclamer l'étude suivie et constante de la fleur.

Ce n'est qu'à la source même de la nature et par sa représentation seule que l'art décoratif pourra renouveler ses formules épuisées.

La feuille, le fruit, la fleur, tel est l'ordre des éléments qui constituent l'art décoratif inspiré de la plante; ce n'est pas l'ordre naturel, mais, historiquement, il est vrai.

Sous notre climat, l'œil de l'artiste a été frappé, aux premières époques d'art, par la feuille plus abondante, se développant plus librement que lorsque les forêts et les bois se sont éclaircis sous l'effort de la civilisation. Le moyen âge a tiré de la feuille de si merveilleux effets que sa dernière période d'art est qualifiée de gothique fleuri, bien que la fleur n'y figure pas. Crochets, fleurons, pinacles, culots ne sont ornés que de feuilles courbées et recourbées, donnant l'idée d'une efflorescence qui va éclater en bouquet. La fleur était rare à ces époques, les manuscrits ne déguisent pas la pauvreté des jardins qui apparaissent derrière la Vierge et les anges. Dans l'album de Villard de Honnecourt est dessiné le simple pissenlit dictant la forme radiée de la rose des portails. Les admirables dessins de Viollet-le-Duc ont reconstitué ce travail de traduction végétale tel qu'il était compris au XIVe siècle. C'est à peine si dans les comptes des ducs de Bourgogne, pendant toute une partie du XVe siècle, l'on trouve l'indication d'une ou deux étoffes décorées de fleurs, tandis que ces comptes abondent en « drap d'or de Lucques ouvrés de grans feuilles d'or », de « chambre de tapisserie d'Arras dossier et couverture semée de petits rainseaulx », de tapisseries de « verdure à plaisance ».

Si le sculpteur gothique a tiré de la feuille une végétation éclatante et fleurie sans appeler la fleur à son aide, l'enlumineur en a obtenu tout un décor d'enroulement de feuillage pour l'encadrement des manuscrits; la fleur y apparaît cependant, mais modeste, prenant timidement sa place. Plus tard, elle chassera la feuille et régnera en souveraine; la marguerite des prés ne prévoit pas encore le sort brillant réservé au chrysanthème.

La miniature bien connue représentant Henri d'Albret trouvant la marguerite, — la marguerite des marguerites, — la perle des perles, dans les jardins d'Alençon, donne une idée exacte de la simplicité de la fleur et de son interprétation un peu étroite dans la première moitié du XVIe siècle. C'est à cette époque que l'art cherche une autre inspiration que la feuille. La fleur va éclore dans l'art décoratif; les essais sont timides, l'ouvrier ne s'attaque pas directement à la nature, il se contente de lui faire des emprunts discrets, la corolle par exemple.

Aux premiers temps de la Renaissance, sous le souffle embaumé de la fleur, l'ornement s'amollit; il va alléger, aérer le feuillage exubérant du gothique, l'affiner, le dégager; il en prolongera les tiges et il les fera s'élancer d'une gracieuse courbe aux extrémités de la composition où elles vont finir leur course sans que l'œil puisse saisir l'endroit précis où elles disparaissent, laissant l'impression d'un son qui s'éteint dans le lointain et dont la vibration reste encore dans l'oreille. La forme en est épousée si délicatement et si étroitement qu'on la croirait non pas sculptée mais moulée dans la pierre, le marbre ou le stuc, comme les empreintes qu'on rencontre dans les ardoises.

C'est le sentiment de la nature qui apparaît; ce n'est plus une autre nature, créée de toutes pièces, comme au moyen âge, qui va suffire à l'art décoratif, c'est la nature même qu'il réclame. Mais l'influence italienne, apportant le souvenir de l'antique, fera employer pour un temps les guirlandes de fruits et de feuilles liés par des bandes, courant suspen.

dues de bucrâne en bucrâne ou placées dans des corbeilles sur la tête des cariatides, des atlantes et des canéphores.

Le mouvement vers la fleur s'accentue à la fin du XVIe siècle. Les Français ont été en Italie, ils ont été frappés par l'éclat des fleurs du pays, comme les Croisés l'avaient été en Orient; l'Italie est plus voisine, et lorsque les Italiens viennent s'installer en France, ils ne manquent pas d'y importer les produits et les industries de leur pays. Lyon, placée sur la route d'Italie, reçoit la première cette influence; les Génois, vers 1560, y fondent l'industrie des fleurs artificielles. Louise Labé, la belle cordière, célébrité lyonnaise, brode des fleurs à l'aiguille aussi recherchées que ses poésies. La tulipe fait son apparition, elle sera un puissant instrument d'ornementation. Des jardins de plantes vont être installés. L'enluminure des fleurs, la broderie et la tapisserie, d'après ces enluminures, vont devenir l'occupation favorite des dames de la cour de Marie de Médicis. Le premier ouvrage du dessin de la fleur : *Le Jardin du roy très chrestien Henri IV,* par Pierre Vallet, est le modèle préféré.

L'art décoratif s'est emparé de la fleur pour ne plus la quitter. Après le livre de Pierre Vallet viendra celui de Daniel Rabel : *Theatrum florae;* ensuite les gravures de Guillaume Lafleur, de Nicolas Robert, de Louis de Châtillon, d'Abraham Bosse, etc. Gaston d'Orléans s'entoure de peintres de fleurs, Daniel Rabel, Donabella, Nicolas Robert. En 1632, Gaston d'Orléans décide de former un recueil de peintures de toutes les fleurs qui sont dans son jardin de Blois et il choisit Nicolas Robert pour les peindre. C'est l'origine de la *collection des vélins* qui est aujourd'hui au Muséum d'histoire naturelle après avoir été au Cabinet du Roi, d'où la Révolution l'en a tirée.

Les Italiens, les Espagnols, les Hollandais rivalisent de zèle. Toute la seconde moitié du XVIIe siècle est occupée par la fleur : ce ne sont que portraits enguirlandés de fleurs, fleurs sur les étoffes et les tapisseries, bijoux représentant des fleurs. On commence à importer des pays exotiques les plus belles fleurs, et l'on cherche à donner aux espèces semblables de nos pays le même éclat par les procédés de culture qu'on étudie avec avidité. Les fleurs naturelles atteignent des prix élevés; chacun veut avoir son parterre de fleurs. C'est l'époque de la *Guirlande de Julie.* Et c'est la préface de la grande débauche de fleurs qui va éclater au XVIIIe siècle.

Pendant tout le XVIIe siècle la peinture se ressent dans notre pays des procédés étroits de l'enluminure par l'emploi de la peinture sur vélin, elle se ressent aussi de l'application de la figuration de la fleur à l'étude de la botanique ou de sa destination à des travaux de broderie ou d'orfèvrerie. Mais, en revanche, elle a des qualités de vérité que lui imposent les savants; aussi les artistes acquièrent-ils une connaissance approfondie de la fleur qui va profiter à toute l'école qui suivra et qui fera que l'on tirera de la fleur elle-même, de la fleur seule, sans modification, sans stylisation, des effets décoratifs s'appliquant à tout, se posant sur toutes les formes, sans faire perdre à la fleur aucune de ses qualités de vie, de vérité et de beauté.

C'est à cette méthode qu'il nous faut revenir, parce qu'elle porte en elle son renouveau; imitant la nature, comme elle elle revit sans cesse. L'étude de la nature peut se transformer, mais c'est toujours l'étude de la nature. La représentation de l'homme se modifie suivant les écoles, les époques, les climats, et cependant c'est toujours l'homme qui est représenté. Est-il besoin de changer la fleur, de lui retirer son caractère? Ne vaut-il pas mieux laisser à chaque artiste sa faculté propre d'interprétation?

L'école italienne et l'école espagnole du XVIIe siècle n'ont pas eu de prise sur le tempérament de nos ancêtres. Les fleurs que ces écoles se sont plu à représenter, ne sont pas celles qu'on importe, et de plus elles sont représentées avec trop d'exagération et de fantaisie pour être lues clairement par des yeux déjà habitués à la vérité et à la figuration fidèle. Elles ne sont pas d'un bon exemple, du reste; bien qu'elles soient, par leur genre d'interprétation, à l'opposé de la stylisation, elles ont, au point de vue de l'enseignement, le même inconvénient : leur fougue fantaisiste dans la transformation du modèle, si

brillante qu'elle soit, ne peut être imitée. C'est une méthode stérile, nuisible au progrès de l'art. La sagesse des Hollandais et des Flamands a séduit davantage en France, et leurs peintures y ont été recherchées, peut-être un peu trop, car leur influence à l'époque de la décadence de ces écoles, c'est-à-dire à la fin du XVIIIe siècle, n'a pas été sans détourner la figuration de la fleur de la voie que nos maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècles avaient tracée.

Le mouvement de la décoration florale fut donc bien créé dès le XVIIe siècle ; toutes les industries d'art décoratif ont subi cette domination heureuse entre toutes. A côté de la flore des pays d'Orient, interprétée dans un simple esprit d'imitation, les faïences sont ornées de la fleur de nos pays; près du décor chicorée de Sinceny, plutôt un rappel du système ornemental de l'époque de la feuille appliqué à l'imitation de l'ornementation chinoise, nous voyons les grands plats de Rouen, à décor rayonnant et à lambrequins supportant des fruits, où le gothique et la Renaissance s'allient pour créer le style rouennais. C'est la lutte finale, c'est la tradition qui s'en va, et avec la découverte de la pâte tendre, la décoration purement florale, empreinte du naturalisme de l'époque, après quelques tentatives d'ornements géométriques l'emportera définitivement.

L'école française possédait alors des maîtres fleuristes. Le plus remarquable, celui qui a donné à l'école française son caractère bien déterminé, Baptiste Monnoyer, meurt la dernière année du XVIIe siècle. L'interprétation de la fleur a acquis avec lui une vérité, une aisance, un éclat qu'elle va conserver jusque vers la fin du XVIIIe siècle. L'influence flamande et hollandaise dominera ensuite, aidée par les principes rigides de l'école gréco-romaine de David, elle fera perdre à l'art si charmant de la peinture de fleurs toute sa liberté et sa grâce par des procédés de peinture d'une froideur désespérante et des arrangements pleins de convention. Cependant, lorsque les mêmes peintres, laissant les toiles de dimension, où le style académique s'impose, se livrent à la décoration des tabatières et des bonbonnières, ils retrouvent toute la liberté d'interprétation et tout le sentiment de la nature de notre belle école du XVIIIe siècle.

Une nouvelle école se lève ; nous ne doutons pas de l'avenir qui lui est réservé, si le souci de l'étude de la nature vient diriger le goût que possèdent nos artistes pour la décoration large sans exubérance, brillante sans clinquant, et s'adaptant toujours, sans cesser d'être naturelle, à toutes les formes, sur toutes les surfaces qu'elle orne et embellit, sans les détruire jamais.

Il eût été désirable que l'Exposition de la Fleur présentât une partie rétrospective remontant à l'origine même de la décoration florale ; mais elle n'était possible, devant le peu d'espace dont on disposait, qu'en retirant toute son importance à la manifestation que l'on entendait produire, et reconnue plus utile pour nos artistes décorateurs qu'une étude rétrospective forcément incomplète.

Personne n'ignore que la flore a été de tous les temps un grand agent de décoration ; mais il ne faut pas oublier qu'elle ne l'a été que suivant la flore locale. Dans certains pays une seule fleur, symbole religieux, était seule représentée ; il en résultait une forme hiératique consacrée, qui s'éloignait d'autant plus de la nature qu'elle représentait un principe supérieur à la nature elle-même.

Dans les monuments de l'Inde et de la Perse, le décor floral aurait certainement fourni des indications plus précises.

Où en trouver les types probants, moulages ou copies, et quelle place n'auraient-ils pas demandée? Les bijoux, les étoffes, la céramique de l'Asie fournissent aussi de nombreux exemples pleins d'intérêt, bien que la fleur y soit représentée moins littéralement que dans l'Extrême-Orient ; mais dans l'antiquité égyptienne, grecque et latine, la fleur était *stylisée,* pour employer une expression moderne, soit par le fait même de l'esthétique, soit par symbolisme. La Renaissance a tiré tout le parti possible de cette esthétique, à laquelle elle a donné une nouvelle vie par la souplesse de son interprétation. Les quelques peintures antiques qui sont arrivées jusqu'à nous paraissent bien éloignées du réalisme tel que nous le comprenons aujourd'hui. Cette partie aurait ravi d'aise les stylisateurs, paraît-il. Pour

les contenter on aurait pu faire revivre la fable inventée par Vitruve et montrer, avec l'aide du musée Grévin, Callimaque stylisant la feuille d'acanthe pour la placer sur les chapiteaux corinthiens. Ah! si Callimaque pouvait être canonisé, il deviendrait le Saint-Fiacre de ces jardiniers qui s'épuisent à faire pousser les lys florancés, les quintefeuilles, les fleurs de lotus, les redortes, les rinceaux, les brins de fougère, etc., et qui se refusent à cueillir les fleurs qui, depuis deux siècles, envahissent incessamment nos jardins et nos serres, s'ils n'en ont pas au préalable relevé la forme géométrale.

***

L'idée d'organiser une Exposition de la Fleur n'est pas nouvelle. Dès 1868 on publiait déjà des articles dans les journaux spéciaux, demandant l'exposition de la collection des vélins, que l'administration du Jardin des Plantes persistait, persiste encore à tenir enfermée, et l'on réclamait la création d'un musée de la Flore et de la Faune. Plus tard, en 1888, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, M. Georges Marye, alors attaché au Commissariat des Beaux-Arts, reprit son projet et le soumit à M. le Commissaire spécial. Mais l'Exposition, se renfermant dans le cadre d'une exposition centennale, ne pouvait recevoir une collection datant du XVIIe siècle.

En 1891, l'Union centrale des Arts décoratifs approuva un projet de M. Falize tendant à l'organisation d'une Exposition de la Plante, pour faire suite aux Expositions du Métal, du Bois, du Costume, qui avaient été faites précédemment. Malgré le désir général, malgré les travaux exécutés par les artistes, on abandonna cette idée. L'autorité de M. Falize est cependant incontestable, elle aurait dû triompher des hésitations. Artiste de grande valeur, écrivain de talent, critique plein de science, M. Falize aurait rendu en cette circonstance les plus grands services à l'art national; par l'organisation de cette Exposition il lui eût été facile d'établir les bases d'une exposition dans une section du Musée des Arts décoratifs plutôt que de chercher à constituer une œuvre gigantesque qui aurait coûté deux millions. *L'Union centrale s'est dérobée au moment psychologique,* a écrit M. Falize à M. Gallé, *elle a masqué sa retraite par une ingénieuse métamorphose : au public parisien qui attendait une exposition, elle donne les Arts de la Femme. Il n'y avait pas de moyen plus ingénieux de remplacer la fleur, a dit un de nos galants collègues du Comité; ce sera charmant de parisianisme et de coquetterie savante.* C'est à cette Exposition des Arts de la Femme que l'on a remarqué cette importante collection de vases à usage intime appelés bourdalous.

Les explications qui viennent d'être données démontrent bien qu'il n'y a pas de précédent à invoquer. Si tous ceux qui ont eu cette idée, idée qui était dans l'air, de faire une Exposition de la Fleur, venaient à en réclamer la priorité, on ne saurait vraiment à qui répondre. On n'ignore pas que la France n'a jamais été la patrie de la contrefaçon. L'idée est française et bien française. La chaire d'iconographie naturelle a été mise en projet par la Révolution, il ne faudrait pas l'oublier.

Les organisateurs de l'Exposition de la Fleur se croient obligés de constater la surprise qu'ils ont éprouvée lorsqu'ils ont vu certains éloges, dont le caractère intime leur semblait être une garantie de sincérité, se changer en critiques acerbes dès qu'ils prenaient une apparence de publicité quelconque.

Le projet de M. Falize, auquel il est important de revenir, n'a jamais eu aucun lien de parenté avec celui des organisateurs de l'exposition de la rue de Sèze. Le but que se propose M. Falize est de faire l'histoire de la décoration inspirée de la plante et de la fleur, dans tous les pays, depuis les temps les plus reculés, et aussi de faire revenir aux procédés de stylisation du moyen âge et conséquemment d'engager les dessinateurs, les céramistes, les orfèvres, tous les artistes décorateurs à prendre des indications et des inspirations dans la plante et la fleur, en un mot de créer une autre nature, nature artistique, à côté de la nature vraie, si l'on peut s'exprimer ainsi.

Les organisateurs de l'Exposition de la Fleur voient tout autrement; ils demandent aux artistes le respect de la nature; ils sont pour la représentation même de la fleur telle qu'elle est, et ils ont pensé que si le XVIIIe siècle en avait tiré un parti si brillant, notre génération pouvait faire de même et ne différer que par des procédés nouveaux ou par une interprétation autre, bien que la figuration en soit fidèle.

Le programme de l'Exposition de la Fleur est tout entier dans la remarquable réunion de modèles qui appartiennent aux manufactures nationales ou qui font partie de l'envoi de l'Union centrale des Arts décoratifs. Cet ensemble porte avec lui son enseignement; il était indispensable de faire connaître, dans une exposition de ce genre, quelle étude sérieuse de la nature et quelle connaissance de l'application industrielle distinguaient nos maîtres décorateurs des XVIIe et XVIIIe siècles. Cette Exposition est une révélation pour le public; elle montre que ces modestes artistes, qui ne cherchaient pas la réputation au dehors, qui trouvaient dans la satisfaction du devoir accompli leur seule récompense, sont restés les gardiens des traditions et des qualités de notre école française : la logique de la composition et la sincérité de l'interprétation.

Où trouver de meilleurs exemples de décoration florale? On reproche à l'emploi pur et simple de la fleur de n'être pas assez savant. Mais oublie-t-on que nous sommes portés, malgré nous peut-être, vers le réalisme? On voudrait que l'art décoratif revînt en arrière; c'est un non-sens absolu où nous entraîne le goût immodéré du bibelot qui a envahi jusqu'à nos musées, qui devraient être organisés pour l'enseignement du public, des artistes et des ouvriers, et qui s'emplissent surtout pour la plus grande joie des amateurs.

L'Exposition de la Fleur a été faite en vue de l'histoire de la figuration de la fleur, dégagée de toute stylisation. Or, cette figuration ne commence réellement qu'avec la science de la botanique, dont les premières notions datent de la fin du XVIe siècle.

On pourrait peut-être faire le reproche aux organisateurs de n'avoir pas attendu une année ou deux, avant de mettre leur idée à exécution; ils peuvent répondre par ces lignes du rapport de M. Falize à l'Union centrale des Arts décoratifs :

Vous prendrez l'avance sur les écoles étrangères qui sont assoiffées de progrès, avides de nouveau; mais ne laissez pas l'idée improductive, d'autres s'en empareront, Anglais ou Allemands, en feront un instrument de réclame, un moyen de propagation; ils ont le don de s'assimiler tout ce qu'ils peuvent, de l'exploiter à leur profit.

Enfin, ce qu'il faut surtout faire remarquer, c'est que si l'entreprise pouvait être périlleuse, elle était avant tout une œuvre de patriotisme. Le Comité n'a pas failli à sa tâche.

A. GUILLAUME et G. MARYE.

Le banquet Puvis de Chavannes. — Aubusson et Felletin contre la Manufacture des Gobelins.
Les mutilations de nos tapisseries du Garde-Meuble.
L'ornement des jardins et le cours institué par la Ville de Paris. — Le Musée Galliera. — Récente acquisition du Musée de Sèvres.
La distribution des récompenses aux lauréats de la Réunion des fabricants de bronze.

L'événement principal du mois a été le banquet offert au grand peintre-décorateur Puvis de Chavannes, le 16 janvier, à l'Hôtel Continental, par « ses amis et ses admirateurs ». Il y avait un peu plus de cinq cents convives. Jamais, peut-être, aussi importante manifestation ne s'était produite en l'honneur d'un artiste.

Des discours prononcés, de l'enthousiasme qui s'est traduit en prose, en vers, en acclamations de toutes sortes, on gardera longtemps le souvenir parmi les passionnés du Beau. Pour nous, il nous sera permis, à l'heure où les admirations éclatent, bruyantes et éloquentes, pour consacrer la réputation d'un maître qui a donné le noble et rare exemple de fidélité constante à son idéal supérieur, malgré les colères, malgré les dédains ou les moqueries de la foule, il nous sera permis de rappeler combien fut, depuis la première heure, fervent et fidèle notre respect pour l'art de Puvis de Chavannes. Son œuvre est presque exclusivement une œuvre de décoration architecturale. A ce point de vue nous ne saurions que rappeler ce que disait ici-même notre collaborateur L. de Fourcaud, dans la belle étude qu'il a consacrée à l'artiste[1] : « Esthétiquement, il a ramené la décoration grave à la double notion de l'espace et de la vérité humaine ; pratiquement, il l'a soumise à un tel équilibre de silhouettes et de rapports de tons que tout en est expressif. Ce sont des résultats de premier ordre, assurant à celui qui les a conquis l'hommage de l'avenir. »

*
* *

La Manufacture des Gobelins a fait quelque peu parler d'elle en ces derniers temps. Un riche amateur américain ayant eu l'idée de commander à notre établissement national la reproduction de deux panneaux d'après Boucher, aussitôt les manufactures particulières de tapisseries d'Aubusson et de Felletin se sont émues. Des pétitions ont circulé, demandant le refus de la commande. Eh quoi! le Gouvernement allait-il faire une concurrence déloyale à l'industrie privée? Les pétitionnaires s'expriment ainsi :

Si les manufactures nationales persévèrent dans cette ligne de conduite; si vous leur permettez, Monsieur le Ministre, de faire une injustifiable concurrence à l'industrie privée, les usines d'Aubusson

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, tome XI, p. 1 et suiv.

et de Felletin, qui ont supporté, depuis quinze ans, des crises si douloureuses, seront bientôt conduites à la ruine la plus absolue.

Les manufactures nationales ont été créées pour servir de guide à l'industrie privée, pour lui offrir constamment des modèles précieux, pour élever le niveau de l'art décoratif et de la fabrication. Mais il n'a jamais pu entrer dans l'intention de personne de transformer en instruments de lutte et de concurrence contre l'industrie privée des établissements qui vivent depuis plus de deux cents ans aux frais des contribuables.

La pétition a été remise au ministre par l'intermédiaire de M. Leclerc, sénateur de la Creuse, mais le ministre n'a tenu aucun compte des plaintes qui y sont formulées.

En principe, les pétitionnaires n'ont-ils pas cependant raison? Il est vrai qu'en fait ils ont tort de s'émouvoir. Ce n'est pas avec les vingt-cinq ou trente mètres carrés de tapisserie qu'elle a grand'peine à fabriquer annuellement, que la Manufacture des Gobelins pourra jamais faire tort à l'industrie privée. En second lieu, croit-on que le riche amateur américain, si sa commande avait été refusée par les Gobelins, aurait été la porter aux fabricants d'Aubusson? Évidemment non. Si celui-ci consent à payer cinq ou six fois plus cher aux Gobelins qu'ailleurs, et attendre un temps indéterminé la livraison de sa commande, c'est qu'il veut des Gobelins et non autre chose.

***

Puisque nous parlons tapisserie, disons un mot de la collection du Garde-Meuble qui est, comme on sait, la plus riche de toutes celles que l'on peut admirer dans les divers États de l'Europe. Mais n'est-il pas à craindre que l'insouciance de ceux qui en ont la garde, les mutilations dont beaucoup ont été l'objet, et enfin le mauvais état des magasins où on les conserve, empilées, au quai d'Orsay, n'amènent peu à peu l'anéantissement complet de ces richesses? Voilà les questions qu'a posées M. Henri Vuagneux dans un récent article paru dans le *Temps*. Elles sont assez graves pour qu'on les examine sérieusement.

En réalité, le nombre des tapisseries du Garde-Meuble, qui devrait être de onze cents, n'est plus, à l'heure qu'il est, que de six cents. Où sont passées celles dont on signale l'absence?

Il y en a dans divers palais nationaux, à Pau, à Compiègne, à Fontainebleau, et à l'étranger dans les ambassades. Certes, nous sommes loin de nous élever, comme le fait le collaborateur occasionnel du *Temps*, contre l'habitude de faire figurer nos belles tapisseries dans les palais, dans les fêtes, dans les ambassades. Nous savons fort bien que rien n'est meilleur, pour la conservation de ces chefs-d'œuvre et leur préservation des mites et autres éléments destructeurs, que les fréquentes expositions à la lumière. Mais s'il est bon de faire voyager les tapisseries, on avouera que les mutiler est un acte d'odieux vandalisme. Or, c'est ce qu'on a fait. A Pau, où sont disséminées 115 tapisseries, les mutilations ont atteint des proportions invraisemblables; des portières ont été transformées en dessus de portes, et tous les panneaux ont été tronqués pour entrer, de gré ou de force, dans les mesures voulues par l'architecte. A Compiègne, le ciseau barbare n'a rien regretté : les panneaux des *Muses*, rehaussés d'or, d'après les dessins de Le Brun, et ceux de la *Conquête du Mexique*, entre autres, ont été convertis en dessus de portes! Les pièces d'*Esther*, placées à Fontainebleau, sont rognées de bas en haut; leur bordure a disparu, des personnages, des groupes entiers ont été enlevés, puis placés bout à bout pour former une frise de l'effet le plus étrange. Les *Triomphes des Dieux*, garnissant la Chambre du Pape et le salon voisin, ont été coupés en morceaux pour remplir des coins vides ou allonger les panneaux trop étroits.... C'est tout simplement monstrueux.

Il faut ajouter — et c'est ce que ne dit pas M. Vuagneux — que c'est l'administration impériale qui est seule responsable de ces destructions. Ce n'est pas d'aujourd'hui que tous ceux qui les ont connues les regrettent profondément.

Les tapisseries qui sont dans les ambassades y attestent la gloire artistique de la France, et ce n'est pas nous qui nous en plaindrons. Il y en a 20 à Berlin, 11 à Madrid, 9 à

Constantinople, 5 à Londres, 18 à Rome, etc. Mais ce qu'on devrait demander avec insistance à l'administration des Beaux-Arts, c'est de faire dresser au plus vite un catalogue général de nos tapisseries du Garde-Meuble, avec l'indication des palais où elles sont déposées. Cet inventaire ne serait ni très long ni très difficile à faire ; il rendra les plus grands services.

Maintenant, comment serait-il possible de réparer celles des tapisseries qui, si elles ne sont l'objet de soins attentifs, arriveront bientôt à un état de ruine complète ? Le délabrement dans lequel beaucoup se trouvent fait que la trame étant absolument usée, la chaîne n'a plus de soutien ; chaque fois que la tapisserie est tendue, des trous apparaissent et s'agrandissent en raison du poids de l'étoffe. M. Vuagneux pense qu'il serait aisé de confier cette besogne de restauration à un atelier de retraiture qui pourrait être institué à la Manufacture des Gobelins ; il ajoute qu'une partie du budget « considérable » de l'atelier de haute lisse serait, sans inconvénient, applicable à cet effet, et que les pièces sortiraient des Gobelins « aussi solides, aussi *éclatantes* que lorsqu'elles furent détachées du métier sur lequel elles ont été tissées ». Il conclut en disant qu'on n'hésite pas dès qu'il s'agit d'un tableau célèbre, et que le cas est ici analogue.

M. Gerspach, ancien administrateur des Gobelins, a répondu à M. Vuagneux. Il ne méconnaît pas que la nécessité des restaurations s'impose ; mais avec son expérience pratique des choses, il montre les difficultés de l'entreprise. L'atelier de haute lisse des Gobelins n'y suffirait pas, son budget étant non pas « considérable », mais très faible ; il y faudrait un personnel triple et même quadruple. Un crédit de 100,000 francs au moins serait nécessaire. Enfin, les couleurs ne reprendraient jamais leur ancien éclat. Il faudrait se contenter de la solidité, ce qui serait déjà un bon résultat.

Après tout, il y a quelque chose à faire, et il appartient à M. Roujon de sauver nos tapisseries du Garde-Meuble, qui constituent une des plus précieuses richesses artistiques de la France.

***

La Ville de Paris a pris cette année une excellente initiative ; elle a créé un cours d'arboriculture, d'alignement et d'ornement.

Les cours ont été inaugurés le 9 novembre dernier par M. Chargueraud. Ils ont lieu à la Société nationale d'horticulture, rue de Grenelle, à huit heures du soir. Les leçons théoriques doivent être complétées par trente séances pratiques sur le terrain, au bois de Boulogne et de Vincennes, au fleuriste de la Muette et sur les routes départementales.

***

Le Musée Galliera, qui, le mois prochain, va être ouvert au public, est, comme on sait, une propriété de la Ville de Paris. La Ville, qui, après son achèvement par l'architecte Ginain, en a pris livraison le 1er juillet 1894, se propose d'y installer un musée industriel ou d'art décoratif. Là seront placées les nombreuses et belles tapisseries que la Ville possède, tapisseries qui proviennent de l'atelier Saint-Marcel, le plus ancien des ateliers de Paris ; de l'atelier du Louvre et de celui des Gobelins, lesquelles étaient jusqu'ici entassées dans les magasins d'Auteuil. On y verra entre autres les splendides tapisseries de l'église Saint-Gervais et Saint-Protais, représentant le martyre de ces deux saints, et qui ont donné lieu il y a une quinzaine d'années à un retentissant procès. Ces tapisseries servaient à abriter sur leur échafaudage des ouvriers qui travaillaient à la tour de Saint-Gervais, lorsque l'architecte Davioud signala leur valeur à la Fabrique ; la Fabrique les vendit à un marchand bien connu, M. Récappé, qui les céda à un amateur, M. de Camondo ; mais le préfet de la Seine, mis en éveil par M. Collin, conseiller municipal et chef d'atelier aux Gobelins, les revendiqua comme propriété de la Ville. Il y eut jugement et arrêt. Bref, les tapisseries furent déclarées appartenir à la Ville de Paris et lui revinrent. On estime

chacune d'elles 130,000 francs, et il y en a cinq. La Ville possède en totalité soixante-quinze tapisseries, qui représentent une valeur d'environ deux millions.

Outre les tapisseries de la Ville, le Musée Galliera contiendra des objets d'art, de la céramique, des émaux, des meubles et des statues.

Dans le vestibule se trouvent déjà comme statues : *l'Avenir,* de Mathurin Moreau; *la Charmeuse,* de Béguine; *Primevère,* d'Hercule; *le Premier Frisson,* de Roufosse, et *O Jeunesse!* de Pézieux.

Le Musée Galliera, absolument gratuit, sera ouvert tous les jours sauf le lundi.

***

Le Musée céramique de Sèvres vient de faire une acquisition extrêmement précieuse.

On se rappelle la magnifique collection de porcelaines de Chine exposée, en décembre 1893, au Musée Guimet, par le consul général de France à Fou-Tchéou, M. Frandon.

Pendant les longues années qu'il avait occupé son poste, M. Frandon, avec un rare esprit de méthode, s'était appliqué à former un ensemble où toutes les époques de la céramique chinoise fussent représentées. Aussi son exposition eut-elle un grand retentissement parmi les connaisseurs.

Avec une générosité qu'on ne saurait trop louer, M. Frandon a fait don à l'État des huit cent quarante et une pièces dont sa collection se compose.

Le Président de la République, par un décret inséré au *Bulletin des lois,* a autorisé le musée céramique de la Manufacture nationale de Sèvres à entrer en possession de ce don.

La collection Frandon est estimée 360,000 francs environ.

***

Le dimanche 10 février a eu lieu, dans la Salle des Fêtes de la Mairie du IIIe arrondissement, la distribution annuelle des récompenses aux lauréats du concours de ciselure et de l'École de la Réunion des fabricants de bronze. La cérémonie était présidée par M. Henri Bouilhet, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui a prononcé à cette occasion un discours excellent et d'une haute portée. Le défaut de place nous oblige à en ajourner la publication à notre prochain numéro.

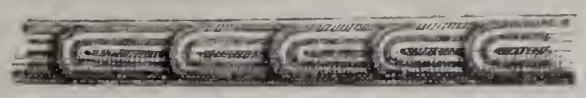
Voici les noms des lauréats :

Concours Crozatier (Ciselure, ornement). — 1er prix, d'une valeur de 500 francs, à M. Herbemont; 1re mention à M. Béranger; 2e mention à MM. Pasquet et Cuzin, *ex-æquo :* 3e mention à M. Demoulin.

Concours Villemsens (Figure). — Prix Villemsens, d'une valeur de 300 francs, à M. Defrain; 2e prix (150 francs accordés par la Réunion des fabricants de bronze) à M. Pierson; 1re mention à M. Werr; 2e mention à M. Philibert; 3e mention à M. Claus.

Concours de la Réunion des fabricants de bronze (Plaque bas-relief Louis XIV, en bronze). — 1er prix, de 200 francs, à M. Toulouse; 2e prix, de 100 francs (fondation Lemaître), à M. Bertin; 1re mention, de 50 francs, à M. Jadouin; 2e mention, de 50 francs, à M. Lustemberger.

JUDEX.



BELGIQUE

Exposition des œuvres de la Femme, a Gand. — Dans la deuxième quinzaine de février a été ouverte, à Gand, la très intéressante exposition annuelle consacrée aux travaux d'art exécutés par la Femme. C'est la société de l'*Œuvre charitable de la Femme* qui en est l'organisatrice; elle est appuyée dans cette entreprise excellente par les dames les plus distinguées et les plus intelligentes de la bourgeoisie comme de la noblesse. La reine elle-même donne l'exemple en y exposant des aquarelles composées par elle, ainsi que S. A. R. la comtesse de Flandre qui a envoyé cette année de charmantes études d'après nature. Nous ne pouvons mentionner ici toutes les œuvres décoratives qui figurent au Salon de l'Œuvre charitable de la Femme. Bornons-nous à mentionner des panneaux destinés à orner une salle à manger, qui ont obtenu un vif succès, ainsi que des broderies de soie sur or, sur argent; des écrans, des objets de tapisserie, des dentelles, des éventails, des vitraux, etc.

La Direction des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels de Belgique vient d'être complétée : M. Buls, bourgmestre de Bruxelles, et M. Devigne, statuaire, sont nommés membres du Comité de section des industries d'art moderne, en remplacement de M. Beyaert, décédé, et de M. Montefiore Levi, dont la démission est acceptée.

Le Salon de la « Libre esthétique ». — C'est un véritable Salon des Arts décoratifs, comme nous pourrions souhaiter en voir organiser un en France, que la Société la *Libre esthétique* a ouvert cette année à Bruxelles. On y trouve pour ainsi dire la démonstration complète du mouvement de rénovation qui dans tous les pays de l'Europe se répand sur l'art appliqué à l'industrie. La France, la Belgique, l'Angleterre, la Hollande, l'Allemagne, l'Espagne, etc., y sont représentées par des œuvres importantes. La *Revue des Arts décoratifs* a envoyé à Bruxelles un de ses collaborateurs, M. Henri Nocq, qui dira prochainement à nos lecteurs la valeur de cette exposition, dans une étude documentée. Nous indiquerons seulement aujourd'hui les artistes des divers pays qui ont exposé. Ce sont :

Pour la France : Les peintres Besnard, Louise Breslau, J. Chéret, H.-E. Cros, M. Denis, H. de Toulouse-Lautrec, E. Grasset, A. Guillaumin, Ibels, Jeanniot, Jossot, Lepère, H. Lerolle, M. Luce, A. Lunois, Hermann Paul, Camille Pissaro et ses fils Lucien, Georges et Félix; Ranson, Redon, Signac, Vallotton, etc.; les sculpteurs et artisans d'art Carabin (bois et grès), Alexandre Charpentier (étains, cuirs gaufrés), Bigot (grès), Dammouse (id.), Dalpayrat et Lesbros (id.), Delaherche (id.), Daum (verres), Dampt (bijoux), Camille Martin (reliures), Victor Prouvé (id.), René Wiener (id.), Albert Servat (ferronnerie), Henri Cros (pâte de verre), P. Roche (terres lustrées), Aubert (étoffes et tapis), Ch. Maurice (id.), prince de Polignac (meubles), F. Thesmar (émaux translucides), Mme Besnard, Debienne, Valgren, etc.

Pour l'Angleterre : MM. Aubrey Beardsley, Walter Crane, A.-J. Gaskin, Laurence Housman, Holman Hunt, J. Kay, J. Lavery, Reyd-Murray, Reynolds-Stephens, H. Summer, Swan, Voysey, G.-F. Watts, peintres :

G. Frampton et Onslow-Ford, sculpteurs. Des livres illustrés publiés par William Morris, Georges Allen, John Lane, J.-M. Dent; des reliures de Cobsen-Sanderson; des joailleries de C.-R. Ashbee; des verres de James Powel, etc., constituent l'important contingent anglais.

Pour la Hollande : MM. Deysselhof, Thys Maris, L. Moulyn, J. Toorop, Th. van Hoytema et Mlle S. de Swarte.

Pour l'Allemagne : MM. Max Klinger, L. von Hoffman, Max Stremmel.

Pour l'Espagne : M. Dario de Regoyos.

Pour la Norvège : M. F. Thaulow.

Pour la Hongrie : M. Rippl-Ronai.

Pour les États-Unis : M. J. Alexander.

Enfin *la Belgique :* Constantin Meunier a exposé son grand bas-relief *L'Œuvre,* et une série de sculptures, pastels, dessins, tableaux; les sculpteurs Charles van der Stappen, Paul Du Bois, Fernand Dubois, Guillaume Charlier, Victor Rousseau, Jean Gaspar et Arthur Craco ont fait également des envois importants. L'école belge de peinture est représentée par Mlle Anna Boch, MM. Xavier Mellery, A.-J. Heymans, Eugène Smits, Emile Claus, Léon Frédéric, Fernand Khnopff, Henri de Groux, W. Degouve de Nuncques, Charles Doudelet, James Ensor, Eugène Laermans, Georges Lemmen, J. van den Eekhoudt, Georges Morren, G. Vogels, Robert Picard. M. Gustave Serrurier expose un ensemble de décoration et d'ameublement, M. Georges Hobé des spécimens de meubles, M. Hector Thys un vitrail d'art, M. Omer Coppens une série de poteries lustrées et flammées, la Société anonyme « L'Art », des céramiques de Virginal, etc.

ITALIE

Les Écoles d'Art industriel. — On vient de présenter dernièrement au ministre chargé de la surveillance des écoles industrielles un rapport pour demander que la marche et l'organisation de ces écoles soient modifiées. On fait remarquer que certaines de ces écoles ne remplissent pas leur but et qu'il est nécessaire de faire une enquête pour constater les abus qui se sont introduits peu à peu avec le temps. Cette enquête a démontré que dans ces écoles les ressources pécuniaires sont mal employées; le ministre a par suite l'intention de modifier les bases d'après lesquelles les subsides sont accordés aux écoles. Dorénavant on se réglera sur le nombre des élèves inscrits, sur leur assiduité à suivre les cours et sur le résultat des concours, enfin sur la manière dont les écoles répondent au but pour lequel elles ont été fondées. Pour le moment tous les subsides ont été supprimés, et ils ne seront rétablis qu'au fur et à mesure que les perfectionnements auront été introduits dans le régime des écoles. Cette réforme était absolument nécessaire, car jusqu'ici l'État prêtait ses secours à des écoles qui étaient plutôt nuisibles qu'utiles à l'art industriel. — *(Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins.)*

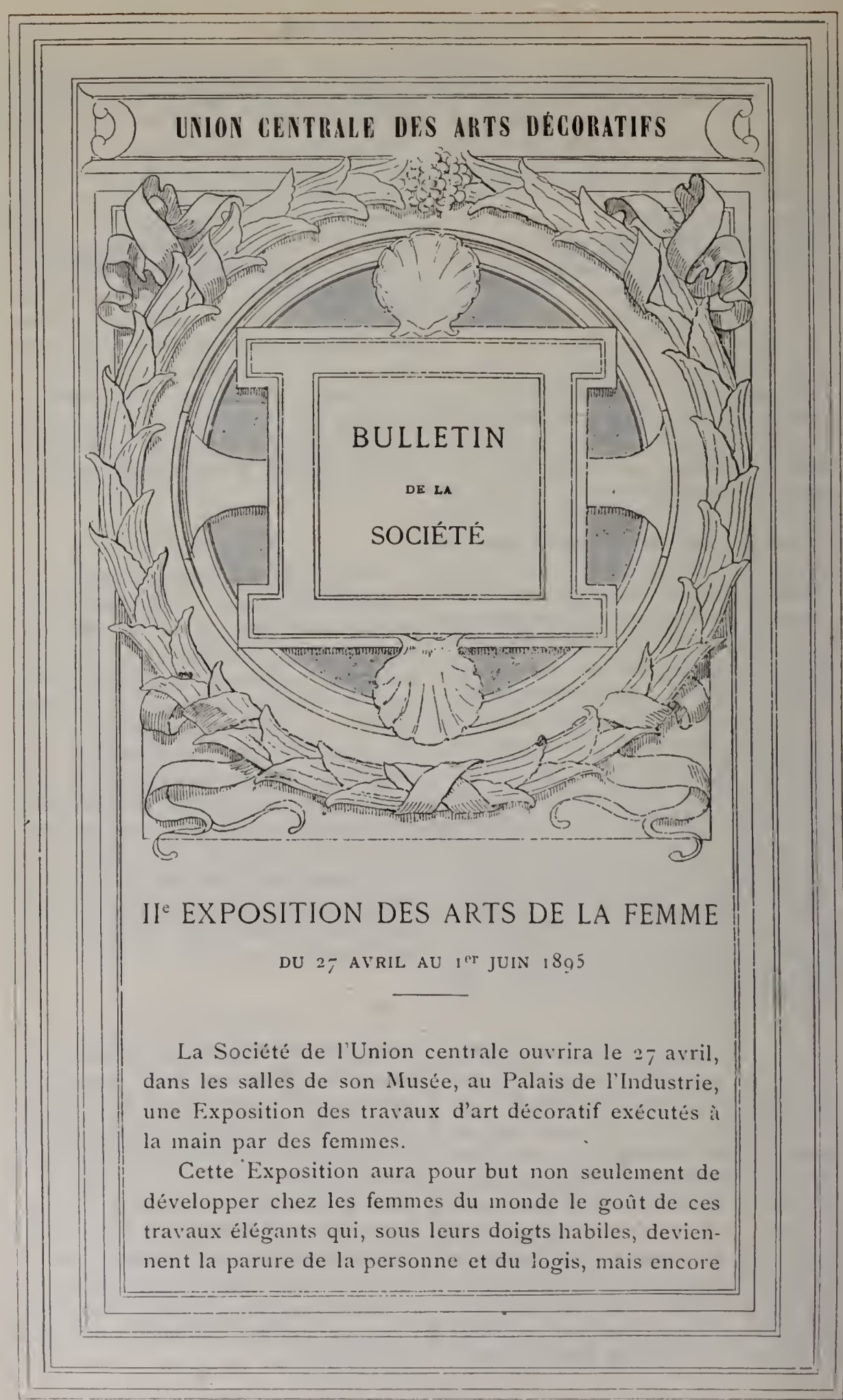
ÉTATS-UNIS

L'Académie des Arts de Cincinnati. — Un nouveau cours de décoration appliquée à l'architecture et aux arts industriels et de dessin d'architecture a été ouverte cette année à l'Académie des Arts de Cincinnati, sous la direction de M. William Martin Acken. Le cours comprend une partie théorique et une partie pratique. Les élèves suivront des conférences et auront à exécuter des travaux pratiques qui leur seront indiqués par le professeur. Le cours comprendra l'emploi du bois, de la terre glaise, de la pierre, du verre, des métaux et des étoffes pour la décoration. Tout sera mis en œuvre pour développer l'imagination et le goût artistique des élèves.

HOLLANDE

L'œuvre de Michel Le Blond. — La maison Martin Nijhoff, de La Haye, vient d'entreprendre la publication des œuvres de Michel Le Blond, avec texte de M. J.-Ph. van der Keller, directeur du Cabinet des estampes, à Amsterdam.

Né à Francfort-sur-le-Mein en 1586, Michel Le Blond vint se fixer de très bonne heure en Hollande et devint bientôt un ornemaniste et un ciseleur du plus haut mérite. Son œuvre entière comprend environ cent cinquante pièces et sera publiée en cinq ou six livraisons.



IIe EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME

DU 27 AVRIL AU 1er JUIN 1895

La Société de l'Union centrale ouvrira le 27 avril, dans les salles de son Musée, au Palais de l'Industrie, une Exposition des travaux d'art décoratif exécutés à la main par des femmes.

Cette Exposition aura pour but non seulement de développer chez les femmes du monde le goût de ces travaux élégants qui, sous leurs doigts habiles, deviennent la parure de la personne et du logis, mais encore

de procurer à la femme qui cherche ses ressources dans un travail rémunéré la facilité de se faire connaître et de faire apprécier ses œuvres.

Voici la circulaire qui a été envoyée à cette occasion par le Président de l'Union aux intéressées :

MESDAMES,

Le sort de la femme obligée de vivre ou de contribuer à la vie du ménage par son travail intéresse au plus haut degré l'ordre social et la morale publique.

La jeune fille peut, sous la surveillance de ses parents, fréquenter les ateliers de modes et de couture ou les bureaux administratifs susceptibles de lui offrir des emplois conformes à ses aptitudes et à ses forces naturelles.

Mais la femme est surtout désignée pour les travaux qui l'éloignent le moins du foyer conjugal et lui permettent de remplir le plus aisément ses obligations de famille.

L'Union centrale des Arts décoratifs n'a pas la prétention d'étendre son action sur la femme qui, dans les centres industriels, est astreinte aux travaux de la mine ou de l'usine. La loi et l'humanité patronale veillent sur elle et font en sorte, dans la mesure du possible, qu'elle ne soit pas distraite, trop complètement et sans aucune compensation tutélaire, de son devoir de fille, d'épouse et de mère.

L'Union centrale des Arts décoratifs se préoccupe surtout de développer et d'encourager la production des nombreux travaux de goût et d'art manuel que la femme est capable d'exécuter à domicile. La femme du monde intelligente fait de l'accomplissement de ces œuvres délicates le charme de sa vie d'intérieur; nous lui demandons de s'intéresser, ne fût-ce que moralement et par l'exemple, aux femmes qui en tirent les ressources d'une existence difficile.

Il ne s'agit véritablement ni de provoquer, ni de recueillir des dons charitables; il est question seulement de créer entre l'occupation libérale des unes et le labeur rétribué des autres un lien utile et durable que doivent resserrer la considération du sort malheureux du prochain et l'amour des belles choses.

L'Union centrale des Arts décoratifs compte sur le concours gracieux des femmes françaises, auxquelles son Président a l'honneur d'adresser le programme d'une 2e Exposition des Arts de la Femme, en leur offrant ses hommages les plus respectueux.

Le Député, président de l'Union centrale des Arts décoratifs,

GEORGES BERGER.

CLASSIFICATION DE L'EXPOSITION

1re CLASSE. *Travaux à l'aiguille,* etc. — Ouvrages de dames : broderies, crochet, tricot, tapisserie; — lingerie; — dentelles; — passementerie; — modes, etc.

2me CLASSE. *Travaux de peinture et de dessin.* — Peinture : sur faïence, porcelaine et verre; — peinture en émail; — peinture sur étoffes et sur éventails; — panneaux décoratifs; — papiers décorés; — illustrations; — enluminures; — pyrogravure; — dessins et modèles pour les industries décoratives, etc.

3me CLASSE. *Travaux de sculpture et de gravure.* — Sculpture d'ornement : pierre, bois, ivoire, matières plastiques; — gravures artistiques; — ciselure, repoussé sur métal; — lithographie, etc.

4me CLASSE. *Travaux divers.* — Fleurs artificielles et plumes; — vannerie et maroquinerie; — bimbeloterie; — reliure ornée; — photographies de l'Art décoratif, etc.

RÈGLEMENT GÉNÉRAL

ARTICLE PREMIER. — Les demandes d'admission devront être envoyées, franc de port, au Secrétariat de l'Union centrale (Palais de l'Industrie, porte VII), le plus tôt possible, et au plus tard le 15 mars 1895. L'Administration prononcera l'admission des œuvres et des objets proposés, suivant qu'elle les jugera dignes de figurer à l'Exposition, et conformes au programme de celle-ci.

ART. 2. — Les ouvrages et les objets admis devront être rendus au Palais de l'Industrie, au plus tard le 15 avril, à quatre heures du soir. Les objets qui ne seraient pas installés le 20 avril, à quatre heures du soir, seront rendus à leurs propriétaires.

Art. 3. — L'Administration prendra des mesures pour préserver de tous accidents les objets exposés; à cet effet, une surveillance de jour et de nuit sera exercée, mais, en aucun cas, l'Administration de l'Union centrale ne sera responsable des vols, bris, avaries ou incendies qui pourraient survenir.

Art. 4. — Chaque exposant aura droit à une carte d'entrée permanente et personnelle. Les exposants pourront se faire représenter par des agents de leur choix, agréés par l'Administration; ils devront indiquer les nom et qualité de chaque agent à qui il sera délivré une carte d'entrée personnelle; ces cartes ne pourront être cédées, ni prêtées, sous peine de retrait.

Art. 5. — L'Administration prend à sa charge le service de police de l'Exposition : elle veillera strictement au bon ordre intérieur et à l'application du Règlement qui sera rédigé dans ce but.

Art. 6. — Aucun objet ne pourra être reproduit, sous quelque forme que ce soit, sans une autorisation signée de l'exposant, et visée par l'Administration qui se réserve la reproduction des vues d'ensemble.

Art. 7. — Dès le lendemain de la clôture les exposants devront procéder à l'enlèvement de leurs produits et de leurs installations.

Cette opération devra être terminée, au plus tard, quatre jours pleins après la fermeture. — Passé ce délai, les produits et les installations qui n'auraient pas été retirés seront emmagasinés d'office aux frais et risques des exposants.

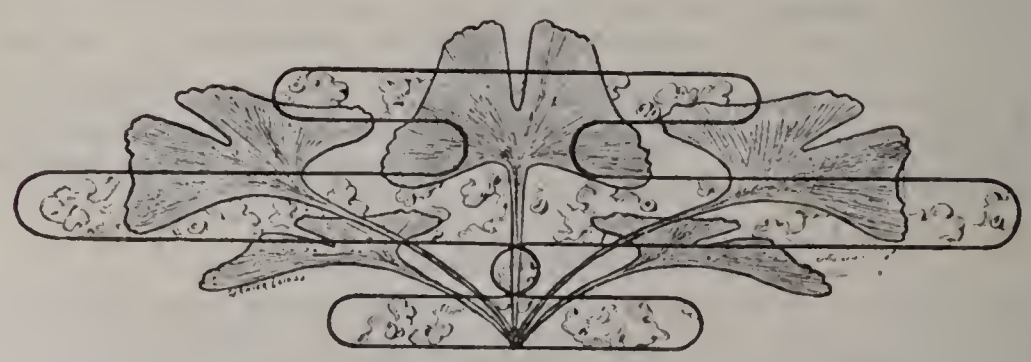
Les objets qui, au 1er novembre suivant, n'auraient pas été retirés, pourront être vendus en vente publique.

BULLETIN DE LA BIBLIOTHÈQUE

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la Bibliothèque pendant l'année 1894 :

Professeurs	62	*Report*	4,617
Sculpteurs	658	Ciseleurs	306
Peintres	606	Architectes	212
Dessinateurs	2,290	Bijoutiers	104
Décorateurs	641	Ébénistes	57
Graveurs	360	Divers	1,120
A reporter	4,617	Total	6,416

Dont 2,633 le jour et 3,783 le soir; 8,963 ouvrages ont été consultés.
Pendant l'année 1893, il y avait eu 5,116 travailleurs.

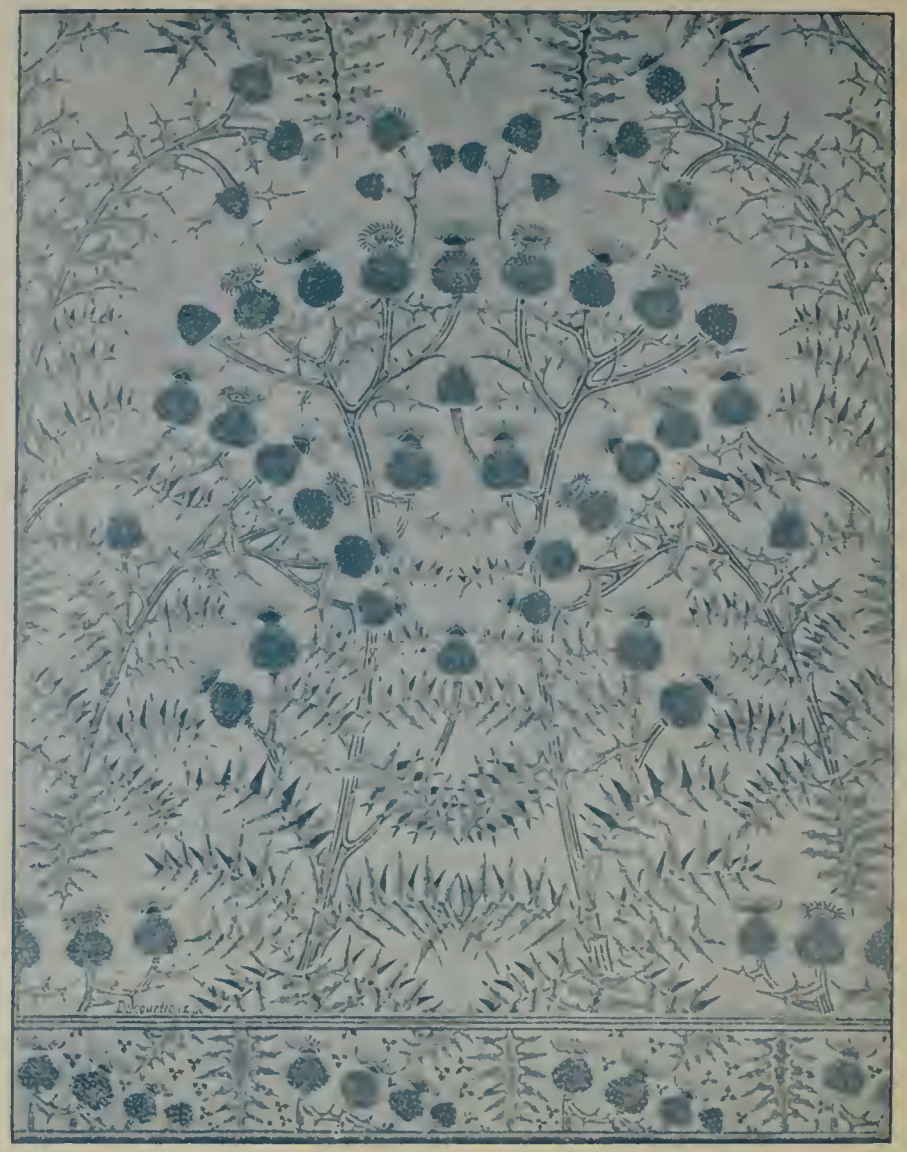


Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS NOVEMBRE 1894

1



2

CONCOURS ENTRE LES ÉLÈVES DES ÉCOLES

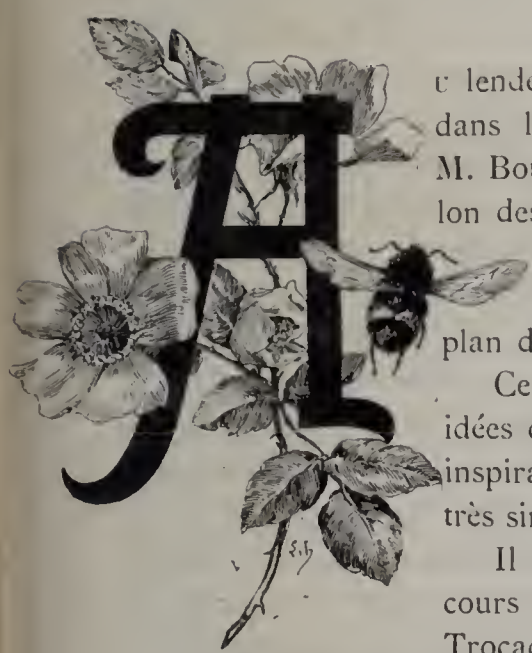
POUR LA COMPOSITION D'UNE ÉTOFFE DE SOIE DESTINÉE A LA TENTURE D'UN SALON.

1. PROJET DE M. PIERRE BRUN (1er PRIX, 500 FR. ET UNE MÉDAILLE DE VERMEIL), ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS. — 2. PROJET DE Mlle JULIETTE MILESI (2e PRIX, 300 FR. ET UNE MÉDAILLE D'ARGENT), ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

L'EXPOSITION DE 1900

LA DISPOSITION DES PALAIS

PART FAITE AUX ARTS DÉCORATIFS. — CLASSIFICATION



Au lendemain du concours qui lui permettait de tailler à sa guise dans les dix-huit projets primés pour l'Exposition de 1900, M. Bouvard s'installait au Champ-de-Mars, — à l'ancien pavillon des travaux de 1889, — et là, assisté de quatre architectes, lauréats de ce concours, MM. Eug. Hévrard, Sorbais, Varcollin fils et Tronchet, il commençait à dresser le plan des futurs palais.

Ce plan, tiré soit des indications de projets primés, soit des idées de M. Picard, commissaire général, soit de ses propres inspirations, fait grand honneur à M. Bouvard. Il est à la fois très simple et grandiose, magnifique et clair.

Il partage l'Exposition en quatre parties principales : 1° le cours La-Reine et l'esplanade; 2° les berges de la Seine; 3° le Trocadéro; 4° le Champ-de-Mars.

Dans la première partie, l'Art aura son exposition et ses palais. C'est là que sera la grande entrée de l'Exposition, au coin de la place de la Concorde. Cette entrée d'honneur aura quelque chose d'imposant. Elle s'élargira en une sorte de Forum immense peuplé de statues; à droite sera le Palais des Arts modernes, qui remplacera le Palais de l'Industrie actuel, et dont la masse s'étendra jusqu'à l'avenue d'Antin; à gauche sera le Palais des expositions rétrospectives des Beaux-Arts, à côté duquel la manufacture de Sèvres édifiera sa propre exposition. L'esplanade des Invalides se trouvant reliée au cours La-Reine par un vaste pont de 100 mètres de largeur, on aura là un colossal rectangle, avec la perspective magnifique et ininterrompue d'une nappe de terrain qui

s'étendra des Champs-Élysées jusqu'au dôme d'or du vieux Palais, et où seront édifiés quantité de petits palais. Au centre de l'esplanade seront les manufactures de l'État; puis viendront les édifices consacrés à l'enseignement, à la décoration monumentale et à toutes les industries qui se rattachent à l'Art.

La deuxième partie, comprenant les berges de la Seine, depuis l'esplanade jusqu'au pont d'Iéna, sera plus spécialement consacrée aux expositions maritimes et fluviales, à celles du Ministère de la guerre, aux industries qui intéressent la navigation, etc. Mais on s'efforcera d'utiliser ce que la situation, sur les bords du fleuve, a de pittoresque, pour obtenir un caractère de fête brillante et un aspect de charme imprévu. Des palais étrangers de toutes sortes seront éparpillés dans une débauche de verdure, des pavillons, des théâtres, des cafés, et tous ces édicules auront sur la Seine des façades à encorbellement qui, le soir, illuminées, mettront un coin de Venise dans Paris.

Le Champ-de-Mars constituera la troisième partie de l'Exposition, mais un Champ-de-Mars complètement transformé, renouvelé, méconnaissable! De toutes les constructions élevées sur le Champ-de-Mars en 1889, deux seulement subsisteront en 1900 : le Palais des Machines et la tour Eiffel. Voici à quel système s'est arrêté M. Bouvard. Il écarte le programme habituel des galeries, de ces capharnaüms où vingt, cinquante, cent industries amoncelaient sans lien logique ni harmonie leurs produits différents, les uns à côté des autres. Dans chaque groupe, il construit un palais. Et dès lors, voici l'aspect que présentera le Champ-de-Mars : à droite et à gauche de la tour Eiffel seront échelonnés les palais les plus petits, lesquels iront s'agrandissant successivement, placés les uns derrière les autres, de façon à laisser au centre de la plaine un espace libre qui se resserrera à mesure que symétriquement les palais grandiront. Vu du pont d'Iéna, le Champ-de-Mars aura l'aspect d'une colossale échancrure parabolique dont les branches seront formées par les façades de plus en plus rapprochées des palais. Au centre, une sorte de jardin féerique, avec pièces d'eau, fontaines lumineuses, etc. Tout au fond, dominant la plaine et les constructions, dans une splendeur d'apothéose, — en avant de l'ancien Palais des Machines, — apparaîtra le Palais de l'Électricité.

Enfin, dans la quatrième partie, sur la pente et tout autour des jardins du Trocadéro, seront groupées les expositions coloniales; des bords de la Seine à l'hémicycle du Palais s'étageront, parmi les flores exotiques, ces constructions de formats multiples et de si amusants aspects qui firent, en 1889, la joie des promeneurs de l'esplanade.

Telles sont les grandes lignes du projet. Il s'agit maintenant d'aborder la terrible question du devis, d'incorporer dans ce grand tout, dans l'ensemble, d'y ajouter les fontaines, les attractions, les combinaisons de toute nature qui, chacune, demanderont une étude particulière. Le devis d'ensemble pourra être arrêté dès le mois de juin. Si, à ce moment, le Parlement vote les premiers crédits, les travaux pourront immédiatement commencer.

***

La part qui doit être faite à l'Art décoratif et aux artistes de l'industrie dans la classification de l'Exposition de 1900 a commencé de soulever bien des discussions. De très heureuses innovations ont été pourtant imaginées par l'éminent commissaire général M. Picard. C'est ainsi qu'il a créé une classe spéciale pour les *Vitraux*, lesquels, dans les expositions précédentes, se trouvaient ridiculement confondus avec

toutes les autres espèces de verreries, verres à boire, plaques de propreté ou verres de lampes! De même il a créé un groupe distinct pour tout ce qui concourt à la *Décoration fixe,* c'est-à-dire qu'un revêtement de céramique, par exemple, au lieu d'être exposé comme auparavant, avec les services de table, où ses colossales dimensions détruisaient autour de lui tout sentiment d'échelle, sera placé dans le milieu architectural pour lequel il aura été fait, à la hauteur voulue. Ce sont là des réformes vraiment intelligentes.

Mais les artistes de l'industrie, ceux du moins qui ont leurs entrées aux Salons du Champ-de-Mars, souhaitaient autre chose. Ils eussent désiré que M. Picard créât un groupe à part pour tout ce qui est «Art décoratif». — Eh quoi! disaient-ils, est-ce alors que nous commençons à triompher du préjugé qui nous faisait refuser le titre d'artiste, est-ce alors qu'on finit par nous ouvrir les portes des Salons restées si longtemps fermées devant nos œuvres, est-ce après tant de luttes que les organisateurs de l'Exposition de 1900, au lieu de consacrer la situation que nous avons conquise, s'apprêtent à nous ramener en arrière, en confondant les modèles que nous inventons, dans l'immense pêle-mêle des productions industrielles!

A ces plaintes et revendications, M. Picard a répondu par un discours qu'il a prononcé le 13 février dernier à un banquet qui lui a été offert par la Chambre syndicale des céramistes. Il est nécessaire de reproduire textuellement les paroles du Commissaire général de l'Exposition de 1900, qui s'est exprimé avec la plus grande netteté.

Voici ce qu'il a dit :

En ce qui concerne les Arts décoratifs, un problème grave et délicat s'est posé au seuil même de nos études. Des hommes d'une compétence indiscutable nous conseillaient de réunir aux Beaux-Arts tous les objets d'un caractère artistique, quelle que fût la nature de ces objets. Ils nous le demandaient au nom du principe de l'unité de l'Art; ils invoquaient le précédent du Champ-de-Mars, précédent qui va être suivi aux Champs-Élysées.

Le principe de l'unité de l'Art est aussi vieux que le monde. Ceux qui croient l'avoir inventé de nos jours me rappellent Alexandre Dumas découvrant la Méditerranée du haut de la Cannebière. Oui, l'art est un, si l'on entend par là l'harmonie des formes, le rythme des tons et des couleurs, le souffle divin qui anime la matière, la transforme, la marque au sceau du génie créateur, lui imprime la vie, la fait parler aux yeux, à l'esprit et au cœur. Il faudrait être dépourvu de toute culture intellectuelle pour méconnaître un dogme connu dès les origines de la civilisation.

L'ouverture des Salons annuels du Champ-de-Mars et des Champs-Élysées aux objets d'art n'a été que l'application de ce principe incontesté, de cette loi naturelle. Une mesure si sage et si éclairée devait recueillir d'unanimes suffrages; quant à moi, j'y ai chaleureusement applaudi.

D'accord sur les prémisses avec les partisans de l'adjonction des objets d'art au groupe de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de l'architecture, avions-nous le devoir d'adopter intégralement leurs conclusions? Nous ne l'avons pas cru, du moins pour l'Exposition contemporaine. D'autres dispositions nous ont paru plus prudentes, plus conformes aux intérêts généraux du pays, aussi bien qu'aux intérêts spéciaux des industriels et des artistes eux-mêmes.

Tout d'abord, l'argument tiré des Salons annuels n'était point de nature à peser sur nos déterminations. Quelle assimilation établir, en effet, entre des Salons exclusivement réservés aux arts, et une Exposition universelle, c'est-à-dire une exposition embrassant les différentes branches de la productivité humaine, montrant côte à côte les industries et les arts, présentant en un faisceau unique les divers éléments constitutifs de la grandeur et de la force des nations?

Cet argument écarté, pouvions-nous raisonnablement dépouiller les classes industrielles des objets ayant un mérite artistique, les découronner, les décapiter, leur enlever ce qui fait leur valeur et leur gloire, les changer en de vulgaires bazars? La plus simple prudence ne condamnait-elle pas ce triage, auquel les peuples étrangers se fussent bien gardés de souscrire, qu'ils auraient en tout cas déjoué par la réunion matérielle de leurs produits dans des palais ou pavillons de faible étendue, et qui nous eût mis dans un état lamentable d'infériorité au point de vue des rapprochements, des comparaisons et des récompenses? Jamais aucun de nous n'aurait consenti à être l'artisan d'un pareil désastre.

Au surplus, comment opérer la sélection? Comment tracer la frontière entre les produits artis-

tiques et les produits étrangers à l'art? Comment diviser les producteurs en deux castes et en deux camps? Ne serait-ce pas une faute insigne de jeter ainsi la discorde dans une grande famille dont les membres doivent rester étroitement unis? Je plains les comités, les directeurs et l'infortuné commissaire général qui se chargeraient d'une telle besogne.

Voici le parti plus sage auquel nous nous sommes arrêtés de concert avec mon excellent ami, M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, dont le talent, le savoir et l'expérience ont été notre meilleur guide, et qui voudra bien accepter, en cette occasion, mes chaleureux remerciements:

Les classes d'industries d'art demeureront indivises, ne subiront aucune amputation, mais comporteront deux sections distinctes ouvertes, l'une aux auteurs de dessins, de cartons, de maquettes, de modèles, l'autre aux industriels. Grâce à cette innovation, les artistes exposeront à titre personnel et pourront être récompensés, non plus en qualité de simples collaborateurs, mais comme exposants. Un jury mixte, où l'Art sera largement représenté, appréciera leurs œuvres. Le génie inventif cessera d'être tributaire de la production matérielle et de marcher à sa remorque.

Rien n'empêchera, du reste, en beaucoup de cas, les auteurs de dessins et de modèles de faire figurer leurs compositions, soit dans la classe de la peinture, soit dans celle de la sculpture. Néanmoins, ils tiendront le plus souvent, j'en suis convaincu, à ne pas quitter les interprètes de leur pensée et à opter pour les sections artistiques annexées aux classes industrielles.

Ces sections, prises dans leur ensemble, ne seront autre chose que la classe des objets d'art, judicieusement distribuée pour le plus grand profit de l'art et de l'industrie, au lieu de revêtir la forme d'un assemblage de produits hétérogènes et disparates. L'association intime et nécessaire entre les artistes et les industriels subsistera, chacun gardant la place qui lui est due.

Les mesures générales que je viens d'indiquer ne sont pas les seules par lesquelles nous ayons attesté notre culte pour les arts appliqués à l'industrie. Nous avons, par exemple, créé une classe nouvelle de la décoration fixe des édifices publics et des habitations; nous avons aussi distrait de la verrerie et doté d'une classe spéciale les vitraux, dont le mariage avec la gobeleterie et les bouteilles était depuis longtemps signalé comme une profanation.

Nos solutions défient-elles absolument la critique? Nul de nous n'est assez présomptueux pour le croire. Mais nous avons du moins la conviction d'avoir fait œuvre pratique, alors que jusqu'ici on s'en était tenu à de vaines formules; nous sommes persuadés que la nouvelle classification concilie dans une juste mesure les intérêts en cause et permet de glorifier l'art sans compromettre l'industrie, l'une des sources vives de la richesse nationale. La Commission supérieure, qui compte tant d'hommes éminents, a partagé cette confiance et pleinement ratifié nos propositions à la suite d'un débat approfondi.

Pour l'Exposition centennale, les motifs tirés de la concurrence avec les nations étrangères ne s'imposaient pas aussi pressants. Tout en maintenant les musées du siècle à l'entrée des classes d'industries d'art, nous avons jugé possible de ménager un contact étroit entre les Beaux-Arts et les Arts décoratifs, d'instituer une série de Salons où se grouperont les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture, de la gravure, de l'ameublement, de la céramique, de la verrerie, de l'orfèvrerie, etc., aux époques caractéristiques de la période 1800-1889.

Afin de rendre un hommage encore plus complet aux Arts décoratifs, nous organiserons une exposition historique de l'Art français, conçue sur des bases extrêmement larges et dignes de notre beau pays.

En résumé, le Commissaire général de l'Exposition de 1900 établira dans toutes les classes d'industries d'art — orfèvrerie, bijouterie, céramique, mobilier, etc. — deux sections distinctes : dans l'une exposeront les artistes, auteurs des modèles ou maquettes que présenteront, dans l'autre, les industriels. On ne saurait dire que l'innovation ne soit pas ingénieuse. Mais un point d'interrogation se posait encore. Les artistes de l'industrie auraient-ils à payer des frais d'exposition, comme les industriels, ou bien seraient-ils traités sur le même pied que leurs confrères de la section des Beaux-Arts? On comprend tout l'intérêt de cette question. Nous avons interrogé là-dessus M. Picard, qui vivement nous a répondu :

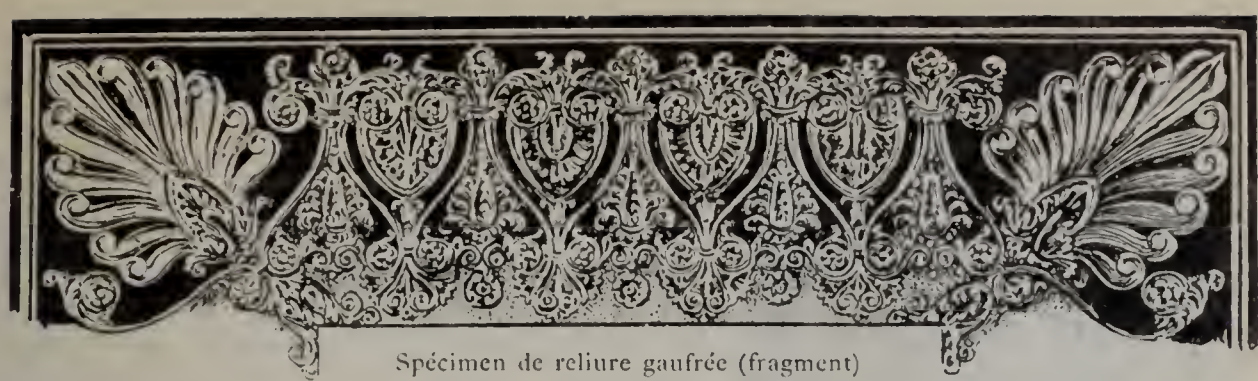
« Les artistes de l'industrie n'auront pas à payer de frais d'emplacement, cela est entendu.

— C'est que, jusqu'à présent, M. le Commissaire général, on n'a rien dit de formel à cet égard, et nos amis restent dans le doute. Nous autorisez-vous à répéter vos paroles?

— Bien certainement. »

Voilà qui est fait.

J. B.



Spécimen de reliure gaufrée (fragment)
par Thouvenin, en 1825.

L'ART DE LA RELIURE AU XIXe SIÈCLE

I

Les histoires de la reliure ne manquent pas : il y en a un très grand nombre. Rien que dans ces dernières années, il en a paru plusieurs qui, certes, sont remplies de mérite. Marius Michel, le parfait relieur, en a donné une en deux beaux volumes (1880-1881) où les documents les plus instructifs abondent. Octave Uzanne a semé dans sa *Reliure moderne* (1887), les fleurettes papillottantes de sa fantaisie primesautière. Et plus récemment encore Henri Bouchot consacrait à ce sujet sa solide érudition. Mais, chose curieuse, tous les ouvrages sur la question traitent abondamment des chefs-d'œuvre du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle, pour s'arrêter au seuil du XIXe. Il semble qu'à partir de ce moment il n'y ait plus d'art. C'est d'ailleurs ce qui se produit pour toutes les catégories de l'art décoratif, qu'il s'agisse du meuble, de l'émail, de l'orfèvrerie, du bronze, etc. Ouvrez n'importe quel manuel sur ces matières — et il s'en publie à foison par le temps qui court! — et vous vous rendrez compte de ce phénomène. Sur les siècles passés, des documents en masse; sur notre époque, rien ou à peu près. En vérité, l'histoire la plus difficile à écrire est toujours celle du temps où l'on vit. Et cela, *parce qu'on ne sait pas voir son temps !*

La reliure d'art a pourtant existé dans notre siècle et compte même des illustrations incontestables : il suffit de citer Bozérian, Thouvenin, Bauzonnet, etc. Elle a eu ses hauts et ses bas, comme dans les autres siècles, et les alternatives de ses perfections ou de ses ridicules, reflétant les goûts, les modes, les passions d'une période durant près de cent ans, n'en constituent pas moins un tableau intéressant pour la connaissance de la société moderne.

Cette histoire de la reliure du XIXe siècle, un érudit bibliophile, M. Henri Béraldi, ne craint pas de l'entreprendre. Il y apporte les belles qualités d'écrivain vif, enjoué, savant, dont il a fait preuve dans ses précédents ouvrages. Bien qu'il soit un des grands prêtres du temple de la bibliophilie — où l'on ne parle d'ordinaire qu'en solennel langage cabalistique — il ne croit pas devoir prendre un ton d'oracle pour prononcer ses jugements. Collectionneur passionné et qui possède les plus merveilleux spécimens de tout ce qui concourt à la décoration du livre, c'est avant tout un esprit éclectique, point du tout esclave des formules, ayant les larges vues d'un homme qui n'est point enfermé dans le cercle des admirations convenues. Nul mieux que lui ne connaît un pareil sujet. C'est un « pratiquant » avisé, ardent, qui sait à fond ce qu'il dit. Sa *Reliure du* XIXe *siècle* comprendra quatre volumes — excusez du peu! — tirés seulement à deux cent quatre-vingt-quinze exemplaires, imprimés sur papier vélin du Marais, illustrés d'héliogravures Dujardin ou Charreyre en divers tons, et comme typographie, d'une ravissante perfection. Les deux premiers volumes viennent de paraître. C'est une fête pour les amateurs de beaux livres.

M. Henri Béraldi a bien voulu nous promettre de réserver aux lecteurs de la *Revue des*

Reliure en vélin blanc, par Bozérian.
Fin du règne de Louis XVI.

filets de travers, les titres ridiculement tronqués. Il est vrai que beaucoup de ces reliures, que les amateurs paient aujourd'hui fort cher, n'avaient pas la prétention d'être des reliures de bibliophiles : c'est nous qui les avons, depuis, élevées à cette dignité en vertu de ce principe que « rien ne vaut sur un livre la reliure de son temps » — principe juste et sauveur qui a préservé toutes les reliures anciennes, même les médiocres, qu'il a parfois fait prendre pour des productions d'art estimable.

La reliure forme Louis XVI va s'abâtardissant de plus en plus jusque vers l'année 1810. Au commencement du siècle, à mesure que le format des volumes s'accroît et devient in-4° et in-folio, le doreur pousse l'une dans l'autre deux, trois et même quatre roulettes, procédé meublant et facile! C'est le dernier soupir du décor ancien. Pendant que le genre Louis XVI se corrompt de plus en plus, un autre courant s'établit : ce sont les premiers bégaiements du décor moderne : sur des reliures d'un corps d'ouvrage médiocre, d'un luxe fort modéré, en maroquin rouge ou vert ou en assez joli veau fauve, apparaît le nou-

Arts décoratifs la primeur d'une sorte de résumé de cette histoire de la reliure. C'est une bonne fortune dont nous nous félicitons. Aujourd'hui nous essaierons de faire nous-mêmes le résumé du premier volume en lui empruntant textuellement de-ci de-là de copieux passages.

***

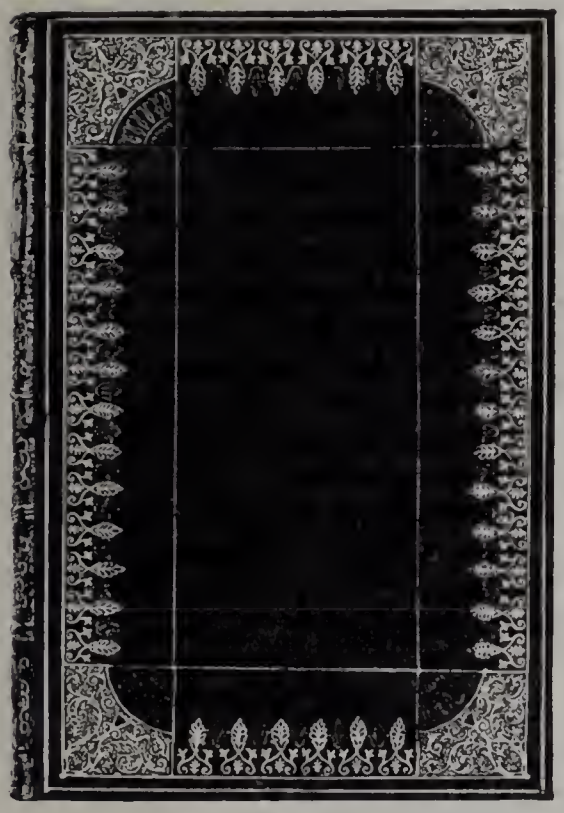
Faite à très grands traits, l'histoire de la reliure française aux trois derniers siècles pourrait se résumer en peu de mots, car en somme les idées de décor ont toujours été rares. Il y a d'abord eu les arabesques et entrelacs du XVIe siècle, puis les filigranes Le Gascon du XVIIe et les dentelles du XVIIIe siècle. Sous le règne de Louis XVI, il se relia beaucoup de volumes, mais ce ne sont plus les belles mosaïques aux couleurs chatoyantes : on y sent la hâte, le lâché des œuvres de camelote, on y voit souvent le dos sans nerfs, la couture escamotée, l'endossure boîteuse, la dorure cynique, les

Reliure du Code de Napoléon le Grand, par Lefebvre.
Premier Empire.

veau matériel de fers en voie de formation, notamment l'encadrement des plats fait d'une grecque et pour le dos, un répertoire d'urnes, de masques, de lyres, etc... Vers 1804 apparaît le premier vrai décor Empire, accumulation de fers caractéristiques, mais disgracieux; encadrement simple sur les plats, dos sans nerfs, à décor nouveau et spécial, formé d'une superposition de fers, corbeille, ailes, lyre, masques. Détail à remarquer, la couleur, à peu près invariable, est le rouge.

Reliure de Bozérian jeune.
Fin du premier Empire.

La vraie reliure sous l'Empire est la reliure Bozérian. Il y a eu deux Bozérian, tous deux également célèbres : Bozérian l'aîné était établi et déjà réputé sous le Directoire; Bozérian le jeune s'établit en 1805; il était retiré des affaires en 1818. Les Bozérian se sont créé une manière, ont donné aux livres un aspect spécial reconnaissable entre tous et caractéristique d'un temps. Leur répertoire de couleurs (le veau fauve mis à part) marche sur quatre tons favoris : le rouge, le bleu presque noir, le vert demi-clair et le jaune citron. Quant à leur répertoire décoratif, il est fort limité. Bozérian l'aîné exécute des plats généralement entourés d'une bordure de petites palmettes droites ou couchées, ou d'une grande bordure en spirales fleuries très belle. Le dos de ses livres est surtout caractéristique avec ses deux ou trois entre-nerfs, vierges de dorure et les autres entre-nerfs couverts d'un fouillis d'or où, autour d'un petit ombilic central, se démêlent avec difficulté deux éléments : une carcasse de feuillages et un remplissage de petites lyres, de sablé, etc. Les ornementations de Bozérian le jeune sont plus complexes et si particulières qu'avec un peu d'habitude on arrive à les signer de son nom sans avoir besoin de lire la signature. Il a les bordures aux deux C adossés et accolés, aux grandes palmes droites, à la petite spirale, à la grande spirale fleurie, à la serpentine avec roses, en grilles de balcons, etc. Il emploie les éventails d'angles et a des velléités de décoration luxueuse. Les reliures des Bozérian, après avoir été exaltées outre mesure et portées au pinacle, furent critiquées sans justice: on leur reprocha la dorure, leurs doublures de tabis et même les mosaïques; elles tombèrent en complet discrédit auprès de ceux qui leur préférèrent les œuvres d'un Trautz, d'un Capé ou d'un Duru. Actuellement, la reliure Empire, entrée dans le grand mouvement du collectionnisme, reprend sa place comme curiosité historique. Il y a vingt-cinq ans, étant donné un volume quelconque de 1795 à 1815, mettons une *Manon Lescaut* de Bleuet, avec tous les sacrements, grand papier, figures avant la lettre et eaux-fortes, on estimait qu'elle valait 800 francs reliée par Bozérian, 5.000 par Trautz.

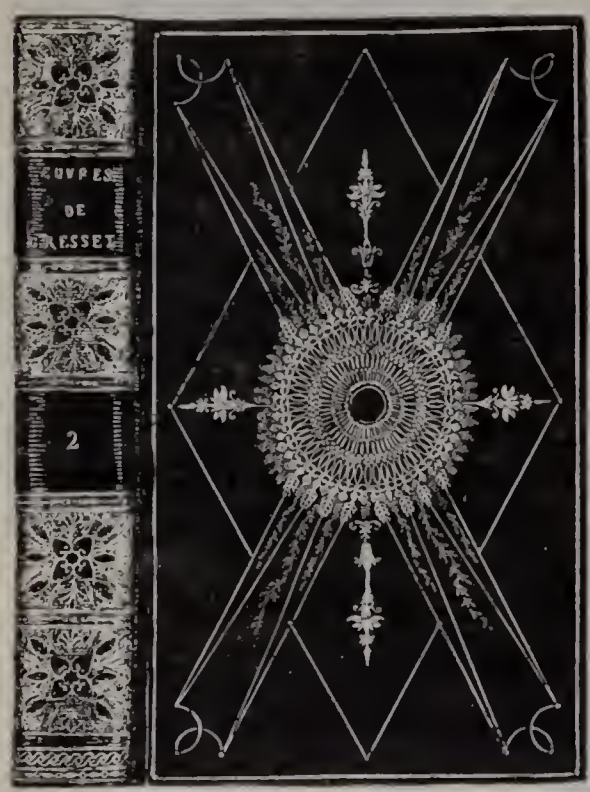


Reliure de Bozérian jeune. (Premier Empire.)

Aujourd'hui c'est l'exemplaire relié par Trautz qui est tombé à 800 francs, et celui de Bozérian qui est monté jusque vers 2,000.

Les relieurs de l'Empire ont presque tous imité servilement les Bozérian. Parmi les plus connus, il y a d'abord le neveu de ces derniers, Lefebvre, qui emploie jusqu'à leur matériel; puis Courteval, une sorte de toqué, de jaloux de son art, qui exagère les gaufrures, le piqueté-pointillé rocailleux, les pointes dorées en forme de jeux de tric-trac, qui surcharge de dorure les doublures de tabis et se livre à des orgies de sablé. Puis viennent Purgold, dont l'atelier devint celui de Bauzonnet et de Trautz; Simier, ancien militaire, établi vers 1798, pour lequel un de ses admirateurs a rimé le quatrain suivant :

On demandait un jour, après mainte gageure,
Si Bozérian le premier
Avait rendu parfait l'art de la reliure.
Le Dieu du goût nomma Simier.



Reliure de Simier. (Premier Empire.)

Enfin il y a Thouvenin qui a eu l'honneur d'attacher son nom à la reliure de la Restauration. Le livre, dès lors, dans la nouvelle forme que celui-ci lui donne, est bâti carré, massif comme un donjon, compact, bien dans la main[1]; le dos, absolument plat, est frappé en or ou à froid d'ornements typiques et porte de gros titres nettement lisibles à distance. C'est la réaction absolue contre la mollesse et le laisser-aller des relieurs de la fin du XVIIIe siècle, contre le lâché de leur dorure, contre le tronqué de leurs titres. Cela va avec l'ébénisterie et autres produits industriels de l'époque : c'est vigoureux et honnête, quelquefois même élégant. Les maroquins sont toujours à grain long. Pour la palette du peaussier, elle s'est singulièrement augmentée. Au rouge dominant, ou aux quatre couleurs de l'Empire, succède une gamme complexe où entrent les tons mixtes comme le brun, les tons tendres comme le gris de souris, l'amaranthe, l'héliotrope, et les tons brûlés comme l'orange cuit, sans parler du maroquin imitant l'écail fondu, ou le veau et le cuir de Russie. La dorure est exécutée avec un or de première qualité et d'un jaune superbe. Depuis soixante-dix ans, elle n'a pas bougé et reste fraîche comme au premier jour. Thouvenin forme, avec Purgold et Simier, comme un triumvirat qui achève la victoire déjà préparée par Bozérian et ramène décidément l'éclat sur la reliure française. La production de Thouvenin fut considérable. C'est alors que paraît le balancier qui expédie rapidement les ornements, d'abord sur les reliures commerciales, et bientôt, hélas! cédant à un entraînement irrésistible, même sur les reliures de bibliophiles. L'abus des plaques, voilà trop souvent le grand écueil, la tare du décor des reliures de luxe, pendant cette belle époque de la Restauration. De ce temps aussi est Lesné, le relieur versificateur et didactique, qui aima passionnément son art, sans d'ailleurs le pratiquer au delà d'une bonne moyenne, mais qu'il a chanté avec un lyrisme ridicule peut-être et assurément touchant. La lutte de ce versificateur-relieur contre Dibdin et la reliure anglaise est restée fameuse. M. Léon Gruel possède de lui dans sa collection d'autographes une lettre, à la fois comique et émouvante, qui montre quel profond amour du métier on avait en ce temps-là. Le bonhomme s'y plaint de son fils, qui a le goût de l'indépendance, n'écoute pas son père et tourne mal, parce qu'il

1. Thouvenin disait fièrement, lui-même : « Ma reliure unit à la solidité d'une pyramide d'Égypte le fini d'une montre de Bréguet. »

PORTEFEUILLE DE LA REVUE DES ARTS DÉCORATIFS

LA RELIURE AU XIXe SIÈCLE

MISSEL

RELIURE DE GRUEL BOIS SCULPTÉ

DESSIN DE ROUSIGNEUX

pousse les filets de dessus les plats « à vue d'œil » et non à la règle! Plus encore, ce fils dénaturé tombe dans le travers de mettre, dans les angles de ses filets, une perle! Passe avec un filet, mais avec un filet double! Enfin, scandale atroce, il a poussé sur des doublures des roulettes *à froid!* Pour le coup, c'est trop... — N'est-ce pas touchant?

Un des traits distinctifs de la reliure des environs de 1820, c'est la gaufrure, que Courteval passe pour avoir le premier employée. « Cela se fait avec deux ais en bois ou en cuivre crénelés en sens inverse, lit-on dans une description du temps. On les applique des deux côtés de la reliure positivement aux endroits où doivent prendre les filets des mors; d'abord, au moyen d'une forte pression, on obtient des raies qui partent du filet du plat qui est du côté du mors et vont rejoindre obliquement ceux des bouts et du devant; on retire de presse, et en changeant les ais de côté, on obtient, par une seconde pression, un petit quadrillé assez joli et correct. » D'abord timide et bornée à un petit piqueté ou quadrillé modeste, — quadrillé qui constitue les « gaufres » de Courteval, — la gaufrure s'enhardit, passe du veau au maroquin, des ais à la roulette. Son succès va grandissant, elle aborde le motif d'angles, d'encadrement, et la petite plaque du milieu. Le procédé est facile et rapide: comment résister à la tentation d'en user? La gaufrure, bientôt, cesse d'être un simple accompagnement et devient le motif principal, même le seul. Son règne dura une quinzaine d'années. Et voilà comment ressuscite le vieux neuf, et comment les plaques *à froid* (c'est-à-dire poussées *à chaud* mais sans or), qui furent jadis les beaux jours de la reliure dite monastique, reprirent une période de prospérité au commencement du XIXe siècle.

Reliure de Lesné,
Commencement de la Restauration.
(Collection Gruel.)

L'étude et l'amour du moyen âge qui se manifestèrent sous la Restauration et eurent leur répercussion sur la littérature et tous les arts du décor, exercèrent aussi leur influence sur la reliure. On peut dire que le décor *à la cathédrale* a été une manifestation d'un état d'esprit général. Les plaques néo-gothiques ne furent pas employées seulement à décorer les livres se rapportant plus ou moins au moyen âge; on l'appliqua aux ouvrages de tous genres. Les façades de cathédrales ornent de la façon la plus imprévue des livres comme le *Procès des Ministres de Charles X.* La reliure gothique sévit surtout, par un affreux anachronisme, sur les classiques français. Parfois l'on rencontre les plaques à deux ogives symétriques, l'une la pointe en haut, l'autre la pointe en bas, et les pilastres gothiques, également posés, chapiteaux en haut, chapiteaux en bas, lesdits chapiteaux ayant une rosace au milieu comme on met un œil dans la main. Le gothique de la Restauration marque le premier symptôme de la maladie des reconstitutions. On commence par refaire du moyen âge, par reprendre des plaques dans le goût de cette époque; puis on va refaire les reliures du XVIe, puis du XVIIe, puis du XVIIIe siècle, copier Ève, copier Le Gascon, copier Padeloup, jusqu'à ce que de nos jours, achevant le cycle, on en vienne à copier la reliure *à la cathédrale* elle-même, en mettant sur la *Notre-Dame de Paris,* de l'édition dite nationale, des portiques avec une rosace, où se montre ciselée sur cuir la tête grimaçante de Quasimodo.

L'abus de ces décors, leur extravagance, la lourdeur des gaufrures devaient forcément amener une réaction.

A la fin de la Restauration, les relieurs sont tentés, lorsqu'un bibliophile leur apporte

un petit livre à habiller délicatement, d'abandonner tout à fait la gaufrure pour raffiner et n'avoir recours qu'à la dorure.

Il y eut une tendance marquée à s'inspirer, à se rapprocher des anciens et beaux modèles. Le fin connaisseur qu'était Charles Nodier, se mit à déplorer que Thouvenin « ait inventé ces empreintes maussades qui réduisent la main-d'œuvre du doreur de livres à l'ignoble artifice du fer à gaufrer. » Et Thouvenin se mit dès lors à adopter *une seconde manière*, qui ajouta encore à sa célébrité; il fit ce qu'on appelle les reliures *à la fanfare*. C'était le moment où commençait le culte exclusif des livres anciens, leur sauvetage, leur réparation par ce que Nodier appelle trop pompeusement l'art de la « bibliatrique » (en français simple, l'art du raccommodage), leur remise en état par la reliure. En effet, n'était-il pas naturel qu'un amateur, alors, dise à son relieur : « Voici un livre de 1613, *les Fanfares et Corvées abbadesques des Roule-Bontemps de la haute et basse Cocagne et Dépendances,* vous n'allez pas me mettre là-dessus une de vos horribles plaques soi-disant gothiques ou autres. Il me faut quelque chose de vraiment élégant. Tenez, prenez carrément pour modèle une reliure du temps même du livre, une reliure d'Ève, à compartiments remplis de feuillages, culots, etc., et copiez-la, c'est ce que vous pouvez faire de mieux. » En d'autres termes, on recommandait aux relieurs, pour nous servir textuellement des expressions de Charles Nodier, de « chercher modestement le progrès en rétrogradant vers les modèles parfaits du passé ».

Et la copie naquit, — à bonne intention, — mais pour ne plus mourir d'un demi-siècle! Et l'archicélèbre décor *à la fanfare* prit son nom, non de son éclat, comme beaucoup de profanes le croient encore, mais tout simplement du titre du livre sur lequel elle a été pour la première fois exécutée. Cette reliure fut ceci : un petit in-8° maroquin bleu à grain long; roulettes XVIIe siècle intérieures; et à l'extérieur, reconstitution d'un décor à compartiments et feuillages, avec un ovale vide central sensiblement plus grand que dans les modèles anciens. Thouvenin refit non seulement des Ève, mais des Du Seuil et des Le Gascon. Sa réputation était à l'apogée lorsqu'il mourut le 3 janvier 1834. Des élégies exaltées furent répandues sur son cercueil. Jules Janin déclara la reliure finie : « Il est mort, le grand artiste! il n'est plus! » Nodier, plus posé et plus compétent, prévit que la reliure française ne descendrait pas tout entière dans le tombeau de Thouvenin. Il savait que, pour vivre et briller, la reliure d'art n'a guère besoin que d'un homme à la fois, et il pensait que cet homme se trouverait parmi les ouvriers et élèves du maître. En quoi il se trompait en partie. Le relieur célèbre se retrouva, mais ailleurs.

(*A suivre.*) VICTOR CHAMPIER.

Type de reliure dite « à la cathédrale ». (Fin de la Restauration.)

LES ARTS DÉCORATIFS ET LES MACHINES

Deuxième Article [1].

Donc, nous n'avons pas à reculer devant l'aide du tour, pourvu que nous avouions ce tour, que nous lui fassions sa place esthétique au soleil, que nous ne cherchions pas à dissimuler son automatisme fatal par une ornementation menteuse, ajoutée après coup, rapportée à la façon d'un masque.

Proudhon, que nous ne saurions trop citer en la matière, car l'abstraite pénétration de sa haute intelligence l'éclaire, pour ainsi dire, autant intérieurement qu'à l'extérieur, aussi bien en profondeur que dans l'étendue de sa surface, Proudhon a écrit : « Plus l'homme embrasse de choses dans ses combinaisons, en reportant sur d'autres les dégoûts de l'exécution et le soin des détails, plus sa raison se fortifie, plus son génie s'élève et domine. »

Vérité industrielle incontestable : l'homme s'élève, ennoblit sa tâche en la rendant moins manuelle, plus cérébrale, en devenant de manœuvre ouvrier, d'ouvrier conducteur, directeur. C'est dire que la machine, le mécanisme mis à notre disposition est capable, sous certains rapports, de servir l'esprit, de faciliter son ascension vers le mieux, c'est-à-dire vers l'idéal. En ce sens, les machines sont favorables au progrès esthétique, le beau étant forcément une catégorie de l'idéal. La machine a une action indirecte spiritualisante : opposant le jeu de la matière à la matière à approprier, elle

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 15e année, p. 225.

délivre l'homme de la tension mécanique, de l'effort musculaire, et dégage ainsi l'esprit, le met au premier plan, au premier rang.

Revenons au tour, dont nous venons de faire spéculativement le *tour*. Il autorisait cette course à travers champs par ce que nous avons pu en dire; mais il nous ramène à lui par l'effet de la force centripète. Assez graviter. Il ne suffit pas de ne point sortir de son orbite: le centre où il *opère lui-même* mérite une attention spéciale. Là est le point de départ, la base solide de nos inductions, de nos généralisations, que ce tremplin positif légitime. Ainsi que l'antée du mythe, nous retrouvons de nouvelles forces chaque fois que nous touchons de nouveau du pied ce sol où nos spéculations prennent racine. Le fait est et sera toujours le générateur de l'idée. L'abstrait suppose le concret, dont il est extrait.

Le tour primitif n'est que la mise à profit d'une force de rotation, à l'aide d'un outil placé à telle ou telle distance, sous telle ou telle inclinaison calculée, de la matière première entraînée dans une sorte de valse rapide sur elle-même. L'adresse de main du tourneur a la plus grande importance dans ces conditions. Le manuel de l'art tient un rang égal à la conception originelle dans l'exécution. En un mot, le concours de l'ouvrier, de l'artisan, marque la production à son cachet personnel, la fait sienne. Elle vaut ce qu'il vaut. Il y a machine, évidemment; mais, à côté, en même temps, outil, outil en main. L'invention du *chariot* prêtant son appui régulateur à la main est un premier pas dans le sens de la prédominance du mécanisme sur le travailleur. Le chariot se perfectionnera, s'est perfectionné, a assoupli son jeu, articulé son appropriation. Mais les limites dans lesquelles il agissait ont semblé encore trop étroites. Le ciseau a à mordre la matière première à des distances inégales, sous des angles divers. Le faire changer de situation, de position enfante une perte de temps. Il maintient ferme l'outil; laissons-le à cette mission. Tournons la difficulté, comme le reste. De là, le tour à chariots étagés. Autant de distances, de courbures à observer, autant de ciseaux, d'outils: autant de chariots. La pièce à tourner, la matière première en rotation montera et descendra pour se présenter dans la position voulue à la morsure automatique prévue et préparée en conséquence.

Cette fois l'ouvrier, l'artisan sont absorbés: le conducteur, le directeur seuls restent. Le cerveau veut et le mécanisme docile exécute. Les conditions de progrès moral réclamés par Proudhon se trouvent réalisées.

Le producteur a gagné; en sera-t-il de même du produit, et, par ricochet, du consommateur? Y aura-t-il bénéfice esthétique pour lui à ce nouveau mode de fabrication?

La question est complexe et réclame donc la division. Il est nécessaire de l'envisager dans son jour inévitable, partant le seul vrai, sous son aspect économique, social.

L'œuvre d'art individuel, conservant le vibrant de l'artiste, vivant, pour ainsi dire, de sa vie prolongée, gardant comme la palpitation de son souffle, la tiédeur de son haleine, marquée à son coin, est forcément aristocratique. La division du travail, cette inéluctable loi économique de la production à la portée de tous, démocratique, est son arrêt de mort. M. de La Palisse nous fournit la formule de la contradiction impliquée par les conditions du problème: *Ce qui est individuel ne saurait être exécuté par plusieurs.*

La réciproque est non moins vraie: *Ce qui est exécuté var plusieurs ne saurait*

être — matériellement (car l'idée, elle, l'idéal plane sur les modes de réalisation et, partant, est capable de les syncrétiser) — ne saurait être matériellement individuel.

Or, le plus grand nombre, les masses ne peuvent acquérir que des produits à bon marché, c'est-à-dire mis à leur portée, en proportion avec le budget dont leurs unités composantes disposent, que des productions démocratiques.

La donnée peut être ramenée à ces termes : Qu'est-ce qui est préférable : un art *mécanique* vrai ou un art simili-personnel ?

Pour notre part, nous n'hésitons pas une seconde. Le *simili* est le pire ennemi de l'art. Il rausse le goût et sème des variétés de connaissances dont la moisson peut être prévue, la petite bourgeoisie du temps de Louis-Philippe en offrant un spécimen avant-coureur que nous sommes à même d'apprécier par ce qui en a survécu et s'étale encore parmi nous. Tout plutôt que le simili.

Puisque cette impasse nous est interdite et que, d'autre part, les nécessités démocratiques de notre temps rendent fatale la production à bon marché, au meilleur marché possible, l'emploi des machines est inéluctable. Reste à tirer de ces machines le parti le plus heureux possible.

Le moyen, c'est la franchise d'exécution. La machine ouvre, donc la machine doit laisser sa trace, doit imprimer dans le rendu son mode d'expression.

Il y a une esthétique décorative nouvelle à faire jaillir de cet avènement artistique de l'industrialisme. Il ne s'agit pas de s'hypnotiser à fixer le passé. Il faut dégager ce que le présent contient de fécond, le cultiver intelligemment. Il faut permettre aux germes d'éclore. La fleur inconnue qui sortira de ce sol vierge en son genre, paiera nos efforts, sera notre récompense en même temps que la conquête artistique moderne typique.

Qui peut prévoir ce que les découvertes, les progrès industriels nous réservent, quel renouveau d'art nous leur devrons ! L'emploi du fer pour les constructions est le plus grand événement architectural de notre temps. L'avenir s'ouvre, plein de superbes promesses, à l'harmonique combinaison du fer, des briques et des revêtements céramiques. Nos halles centrales sont, au début, un coup de maître. La lice prête, les fiers combattants du bon combat esthétique n'ont qu'à entrer. Ils brandissent le fer avec un juste orgueil, hommes d'art et hommes de science, architectes et ingénieurs, la main dans la main. La science montre ce que l'art peut tirer de son concours, de la simple mise en valeur linéaire des lois scientifiques, dans la Galerie des Machines de notre Exposition de 1889. Le Palais des Arts libéraux, avec son dôme oriental d'un effet si réussi, prouve, par le triomphe de M. Formijé, quel couronnement l'art peut offrir à la science, ce que l'architecture est à même de créer, appuyée sur la science.

Pourquoi, alors, ne pas attendre des autres branches de l'art des trouvailles heureuses, des mises en valeur esthétiques analogues à celles que l'art de la construction a enfantées ? A procédés nouveaux, art nouveau.

Cela est de simple logique, l'art n'étant que la langue plastique de ces procédés ainsi que des matières qu'ils adoptent, humanisent, pourrait-on dire.

Un siège dont toutes les parties sont exécutées à la machine peut atteindre parfaitement au beau par l'intelligente appropriation de ses proportions, la netteté expressive de son affirmation *sui generis*.

Le grand éducateur suisse Pestalozzi l'a écrit : « Dessiner, c'est préciser par des

lignes une forme dont le contour et le contenu ont été déterminés avec exactitude et justesse par une mensuration parfaite. Avant de s'exercer à dessiner, il faudrait donc s'être exercé à mesurer et savoir tout mesurer, ou, du moins, les deux exercices devraient marcher de front... Et maintenant, il s'agit de savoir par quel moyen on peut développer chez les enfants ce talent, qui est la base de tous les arts, et qui consiste à mesurer exactement les différents objets qui se présentent à leurs yeux. »

Aperçu lumineux de celui qui fut le maître des maîtres en fait de pédagogie parce qu'il était un profond psychologue : *Mesurer est la base de tous les arts.* Mesures, proportions expressivement harmoniques en ce qui concerne la forme; mesures, proportions harmoniques en ce qui concerne la couleur, le tout mis au service d'une pensée : le champ de l'art est contenu dans cette délimitation qui le *mesure* lui-même.

Les machines ne sont pas en dehors de cette sphère d'action. Ce ragoût, cette saveur, qui sont le *faire* de l'artiste, se trouvent, en effet, paralysés; mais la route ouverte est encore assez belle sans eux pour que les difficiles, les délicats, s'en contentent. Dans tous les cas, remplissons le cadre offert avant de nous déclarer à l'étroit. Un espace semble d'autant plus petit qu'il contient moins de choses, le vide défiant la mesure, excluant les points de comparaison. Établissons-nous dessus cette lande aride en apparence, fouillons son sol, tirons nos matériaux de son sol, puis nos machines, puis notre œuvre de ces matériaux, et dressons cette œuvre une fois menée à bien; nous verrons alors combien elle tient peu de place dans cet espace, combien il nous reste encore de terrain devant nous.

La force de rotation du tour ne permet que les courbes plus ou moins saillantes, mais, somme toute, convexes dans le plan de leur rayon. Il ne saurait en être autrement, puisque c'est l'objet à travailler qui pivote sur lui-même. Comment utiliser un mouvement circulaire en faveur d'un résultat concave, pour creuser, au lieu de tourner? En renversant les facteurs du problème, en faisant pivoter l'outil, et en lui présentant la pièce à entailler, évider, *raboter* en courbe.

Les *toupies,* les *fraises* répondent aux nécessités de cette mise en œuvre. Combinés avec des glissières, ces instruments mécaniques sont capables de suivre tous les détours d'une ligne sinueuse. La scie, également combinée avec la glissière, débite toutes sortes de courbes, mais d'un genre autre, en rapport avec sa nature de scie.

Tout ce que nous avons été amené à dire à propos du tour peut être écrit au même titre, en ce qui concerne la scie mécanique, la toupie, la fraise, avec leurs glissières. L'action du conducteur de ces machines est équivalente, dans tous ces cas, au point de vue de l'initiative esthétique. L'avantage, également artistique, au point de vue de la consommation, de l'éducation du consommateur, est aussi d'une portée semblable.

En résumé, si l'emploi des machines fait perdre le *vivant* d'exécution que la main fait passer à travers l'outil, il peut, en échange, procurer aux choses qu'il produit une beauté abstraite par l'affirmation, à défaut de son effort, de son jeu sensible, de la magistrale impulsion *sachante,* consciente du conducteur, de son vouloir royalement couronné, ayant soumis la matière par la matière à la souveraineté superbement calme de l'idée génératrice, uniquement parce qu'elle est idée et vouloir.

Idéalisme et *machine* sont la thèse et l'antithèse d'une antinomie dont nous devons tendre à réaliser la synthèse, comme on dit en style d'école. La *conciliation*

supérieure de ces deux termes contradictoires, telle est la mission de la mécanique appliquée aux arts, si elle veut avoir l'avenir pour elle.

L'architecture étant le plus abstrait des arts, c'est dans le sens des qualités architecturales que doivent s'orienter les efforts, de tendance abstraite, eux aussi, de la production décorative mécanique.

Le charme, la grâce, le pittoresque du détail ornemental, c'est bien; mais la beauté expressive de l'ensemble, de la construction, la logique des lignes de la composition générale, c'est mieux encore, ça domine, commande le reste. Le plus merveilleux décor sur une architecture manquée ne sauve pas l'œuvre. Elle n'a pas l'air d'en faire intimement partie; elle semble la couvrir maladroitement, voilà tout. Au lieu que d'heureuses proportions, un ensemble réussi parviennent fréquemment à dissimuler à l'œil les fautes de détail. En un mot, la simplicité architecturale se suffit à elle-même, tandis qu'il n'y a pas de décor esthétique sans le soutien d'une architecture. Avant d'être pièce ornée, il faut être pièce, objet, meuble, œuvre, etc. L'art est donc en droit d'espérer beaucoup des machines, de leur demander beaucoup; partant, de les employer beaucoup dans leur sphère d'action légitime.

Les machines sont capables de fournir la carrière qui vient de leur être assignée et de rendre, de ce fait, des services considérables aux arts. Mais là ne se borne pas l'influence qui leur appartient. Nous venons d'analyser leur action générale, par voie de grandes lignes; il serait injuste de leur dénier toute action sur le détail. Nous allons passer à ce détail, et, en même temps, parler de la couleur, laissée de côté jusqu'ici. Les métiers et les tissus brochés vont nous fournir une nouvelle source d'observations et de considérations à en déduire, ou, plutôt, induire.

L'homme est assis à son métier, — un métier Jacquard; — les soies à tons variés sont disposées à sa portée, dans l'ordre prévu des besoins du broché. Ce broché, — grâce aux cartons troués inventés par Jacquard et qui se succèdent automatiquement dans le haut du métier, — ce broché va se dessiner mécaniquement au fur et à mesure du va-et-vient de la chaîne facilitant le va-et-vient de la trame. Mais l'ouvrier ne reste pas spectateur impassible du tissage artistique ainsi produit. Il ne se contente pas de régler le mouvement de la machine, de faire simplement acte de mécanicien. Sa surveillance est autre, son action dans un rapport bien plus direct, intime, en quelque sorte, avec le tissu à tisser broché.

D'abord, le mélange, la succession opportune des soies de couleurs à varier lui appartient. Il a un modèle d'indication technique; mais une initiative où le goût tient forcément sa place ne lui revient pas moins. Et la preuve, c'est que, tant vaut l'ouvrier, tant vaut le broché, en dehors de la question de purs soins, d'habitude manuelle. Il en est de même pour le fini, le bien approprié, le réussi de dessin du broché. Le goût de l'exécutant s'y fait de même sentir.

Les industriels lyonnais savent de quelle importance est le tisseur pour la perfection, d'une part, pour la valeur esthétique, d'autre part, de leurs tissus décorés, ornés, brochés, comme on voudra.

Il faut, bien loin que le métier, la machine, *mécanise* l'homme, que l'homme, au contraire, chevauche le métier en écuyer maître de sa monture, capable de faire passer en elle toutes ses volontés, même presque ses désirs, ses impressions. Il faut que

l'ouvrier soit donc, dans de certaines proportions, dessinateur et coloriste, pour que le broché ait tout son charme de dessin et de couleur. Il y a donc, dans cette communion de l'homme sentant, sachant, voulant, imprimant son sentir, son savoir, son vouloir à la machine, — dans cette communion de l'homme conscient et de cette machine soumise, dans sa main, mise au service de son inspiration, place pour le goût, pour le goût actif, actionnant, produisant, c'est-à-dire pour l'art, dans le sens esthétique du mot.

La machine ainsi comprise n'est plus qu'une espèce d'outil articulé, perfectionné, dans la main du travailleur. Aussi est-ce dans ce sens qu'il est bon que les inventeurs dirigent leurs efforts lorsqu'ils les destinent à des découvertes mécaniques en vue de productions d'arts décoratifs, relevant du goût et devant donc permettre la manifestation de ce goût. Ne confine-t-il pas à la machine, n'est-il pas déjà à sa façon une machine au jeu chimique, cet outil, si utile à la marqueterie, à l'ébénisterie, qui remplace la pointe de fer rayée des Japonais, et auquel on a donné le nom de *pyrograveur?*

Une sorte de crayon creux, à bout de platine amené à l'incandescence de sa pointe, soit par des hydrocarbures, soit par un courant électrique, voilà toute la théorie de l'appareil.

Le pinceau pneumatique, dont les Américains se sont servis avec tant de succès pour les peintures ornementales des parvis de l'Exposition de Chicago, est un outil de catégorie analogue. Sa théorie se résume en ceci : application du pulvérisateur avec projettement de la couleur.

Les résultats se prévoient facilement. De tout près, il y a jet intense, par suite, solidité de ton; au besoin, par le mouvement du bras de l'exécutant : ligne, contour, dessin. Le plus ou moins d'éloignement du pinceau pneumatique permet le plus ou moins de densité de la vapeur colorante arrivant à la surface à peindre et, par suite, le plus ou moins de puissance et de transparence des tons. De là des effets d'estompage, de lavis, etc.

Les machines ne sont pas seulement des agents tout indiqués de vulgarisation de l'art en général; elles peuvent également favoriser la production, ou plus exactement la reproduction d'une œuvre donnée, en permettant d'en obtenir, soit divers exemplaires, soit (par la réduction) des exemplaires au diapason de toutes les bourses ou de tous les cadres d'habitations.

Le modèle d'une machine à reproduire les médailles figure dans les galeries de notre si intéressant Musée des arts et métiers. Il est loisible à toutes les personnes qui le désirent de se rendre compte *de visu* des services qu'elle est capable de rendre. La médaille type et la médaille obtenue en reproduction, placées à côté l'une de l'autre, rendent facile le jugement à porter. Les machines à réduction de pièces en relief présentent encore plus d'intérêt. Des moteurs différents : vapeur, électricité, etc., ont été mis à leur service; mais le principe sur lequel elles reposent est toujours, à peu de chose près, le même : un pantographe actionné au crayon ou à la pointe remplacé par un outil perforateur par voie de rotation. La statue à faire statuette, l'objet à diminuer en reproduction, sont de même placés sur une selle mobile, pivotent sur eux-mêmes selon les nécessités de l'opération.

L'éternelle objection renaît contre cette plasticité mécanique qu'implique le procédé. L'art est une des formes expressives de la vie; pas d'art sans vie, pas de vie sans humanité, sans artiste présent directement dans son œuvre, s'y incarnant tout entier. Aucune possibilité, par conséquent, d'intermédiaire.

Il y a plusieurs réponses à faire. La plus de circonstance, dans le cas présent, est la suivante : il s'agit de reproduction et non de production, ainsi que nous venons d'y insister. Or, qui dit vie, humanité, personnalité, dit, en fait de reproduction, interprétation, substitution involontaire d'une intellectualité, d'un tempérament à un autre, etc. Or, d'autre part, c'est l'artiste créateur qui nous intéresse, non son suivant. S'il est exact que trois études faites devant le même coin de nature par trois artistes ne se ressemblent aucunement, il ne l'est pas moins que trois eaux-fortes, par exemple, exécutées d'après le même tableau, diffèrent terriblement. La valeur de chaque graveur mise hors de cause, nous ne saurions dire que nous avons la reproduction de la toile gravée. La photogravure sera mille fois plus près de l'original, avec sa sensibilité chimique, son mécanisme.

Eh bien! les machines à reproduction et à réduction sont le *photogravurisme* des reliefs. Elles ne valent, ni plus, ni moins, dans leur genre. Inutile d'insister, l'importance et la portée de la photogravure ont cause gagnée. Il serait superflu de plaider en leur faveur. Cela équivaudrait à insister pour enfoncer une porte ouverte. Elle est ouverte, frachissons son seuil, passons.

Il faut seulement signaler un danger dans les machines : celui de dépasser le cercle normal de leur action, de croire pouvoir tout, parce qu'elles peuvent beaucoup. Il est indispensable qu'elles se subordonnent à la matière première à travailler. Le métal fusible se laisse frapper ou couler dans un moule. Il n'en est pas de même des bois. Les bois estampés, comprimés, torturés ne sont plus des bois. On aura beau faire, on ne leur fera jamais dépasser l'effet du carton-pâte. Leur caractère spécial, leur beauté esthétique réside dans l'affirmation de leur manière d'être fibreuse, et dans le jeu heureux du travail de l'outil avec cette constitution fibreuse. Écraser ces fibres, c'est, en quelque sorte, tuer du même coup la matière première. Le bois frappé, comprimé, n'est plus qu'un bois cadavre. On ne l'a pas travaillé, on l'a assassiné.

Il en est de même du fer laminé au lieu d'être battu, ne devant pas sa forme au marteau battant l'enclume. Le résultat est aussi pénible que celui qu'obtiennent certains orfèvres, bien mal inspirés, en imposant à des pièces d'argenterie les formes et le dessin grêle de modèles de serrurerie de la Renaissance.

Telle matière première, telle manière de la travailler. Chacune a sa langue propre que l'art a pour mission d'accuser, non de faire dévier, par l'approprié de la forme.

En résumé, les machines peuvent beaucoup pour les arts décoratifs en particulier, pour le développement du goût en général, à condition de ne pas oublier ce qu'elles sont, ce sur quoi elles opèrent et où elles tendent socialement. Ce sont des formes économiques dont il est possible de faire bénéficier l'art de deux façons : en élevant l'ouvrier, d'une part; en grandissant le public susceptible d'impressions esthétiques, de l'autre.

N'oublions jamais que nous sommes en démocratie, que nous vivons en un siècle d'orientation démocratique, et qu'il n'y a pas d'art sans société pour en jouir, en vouloir et, par ce vouloir, en permettre la production.

En un mot, sous une forme brève, *l'art est social :* acceptons-le donc, concevons-le donc, poursuivons-le donc dans la mesure de notre société démocratique... et en avant!

RIOUX DE MAILLOU.

A L'ÉCOLE DES FABRICANTS DE BRONZE

UN DISCOURS DE M. HENRI BOUILHET

Nous avons sommairement rendu compte dans notre précédent numéro de la cérémonie annuelle de la distribution des prix aux lauréats de l'École de la Réunion des fabricants de bronze qui a eu lieu le 10 février dernier à la Mairie du IVe arrondissement. Elle était présidée par M. Henri Bouilhet, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs, qui a prononcé à cette occasion le discours suivant :

MESDAMES,
MESSIEURS,
MES CHERS ENFANTS,

Ce n'est pas sans quelque hésitation que j'ai cédé aux instances du très distingué Président de la Réunion des fabricants de bronze, M. Gagneau, et ce n'est pas sans une émotion bien naturelle et très légitime que je prends aujourd'hui la parole après les hommes éminents qui ont présidé jusqu'ici à la distribution des récompenses que vous décernez chaque année aux meilleurs élèves de votre École.

Mais si j'ai pensé que je ne pouvais refuser à mon collègue à l'Union centrale des Arts décoratifs, à mon confrère dans l'art du métal, de m'asseoir à cette place, c'est que j'avais le sentiment que beaucoup d'entre vous me connaissent de longue date, qu'ils savent que j'ai passé ma vie dans l'atelier, préoccupé des questions qui vous agitent, soucieux des progrès de notre industrie, et que faisant partie de la grande famille du bronze, je serais écouté avec indulgence et accueilli par vous comme un ami.

Vous m'avez, Monsieur le Président, au début de votre discours, adressé des paroles pleines de cordialité; vous avez fait de moi un éloge qui m'a été profondément au cœur. Je vous en remercie. Mais permettez-moi de vous le dire, ce n'est pas à moi seul que je considère que vous avez adressé ces éloges : ils vont plus haut et plus loin. Ils vont à l'adresse de cette Société tout entière que j'ai l'honneur de représenter aujourd'hui près de vous, de cette Union centrale dont il est vrai que j'ai été l'un des collaborateurs dévoués de la première heure, mais dont tous les membres ont le même dévouement passionné pour le développement et les progrès de nos industries d'art.

Dégagés de toute préoccupation personnelle, et quel que soit le bruit qui se fasse au dehors dans un milieu qui ne nous connaît pas, ou qui nous méconnaît à dessein, nous ne voyons qu'un but à nos efforts : c'est l'instruction de l'artiste, c'est l'éducation du consommateur, c'est l'épuration du goût de tous. Nous voulons que celui qui crée et qui exécute, comme celui qui achète, se rapprochent en une commune pensée, et tendent au même but : la création des belles œuvres, car nous sommes convaincus que plus l'œil du consommateur se sera affiné par la contemplation des œuvres maîtresses que nous a léguées le passé, plus il sera en mesure de distinguer aussi les qualités maîtresses de l'œuvre de ses contemporains.

En poursuivant la création du Musée, en abritant dans des galeries, provisoires encore, hélas! les conceptions anciennes les plus remarquables de la pensée artistique, l'Union n'a pas eu le dessein

d'honorer et de ressusciter ceux qui ne sont plus et de faire autour de leur souvenir plus de bruit que les cloches de Boileau, qui

...pour honorer les morts, font mourir les vivants.

Non, elle estime qu'elle a un devoir plus étroit, qu'elle se doit aux vivants, en venant en aide à la production contemporaine; elle veut, en leur montrant ce que faisaient nos pères, leur dire, non pas, faites comme eux, mais faites mieux si vous pouvez, et en tous cas soyez de votre temps, en ayant toujours devant les yeux l'élégance, la perfection et le goût qui distinguaient leurs œuvres.

Elle est convaincue qu'alors ses galeries ne seront jamais trop grandes pour donner asile aux productions du temps présent, qui, arrêtées au passage et collectionnées à leur heure, marqueront les progrès de nos contemporains et deviendront à leur tour pour nos arrière-neveux des types admirés qui continueront la glorieuse filiation des artisans de France.

Mais là n'est pas le seul objectif de ses efforts. Nous sommes dans un temps où les conditions de la production ont subi une transformation complète. Dans tous les pays qui nous entourent, on s'efforce d'être plus instruit, mieux outillé que son voisin; on multiplie les écoles, les associations pour développer et épurer le goût, et, pour s'affranchir de notre antique supériorité, on apporte à la lutte une méthode, un esprit de suite et une énergie qui doivent nous faire réfléchir. L'Union centrale le sait et doit, partout où elle le peut, aider à la défense de notre patrimoine et de notre suprématie. Société d'initiative privée, elle croit à l'efficacité de ce ressort pour triompher des obstacles. Elle sait qu'une Société comme la vôtre, qui réunit toutes les bonnes volontés de la corporation pour instruire ses apprentis et élever le niveau de la production de ses ouvriers, fait une œuvre de défense nationale à laquelle elle doit des encouragements et ne peut marchander son concours.

C'est pour cela que vous me voyez ici et que je vous apporte l'assurance que l'Union centrale s'intéresse à vos efforts.

Votre Président nous rappelait tout à l'heure qu'un récent Congrès des Arts décoratifs, tenu à l'École des Beaux-Arts, avait traité des questions d'une haute importance pour les artistes et les ouvriers de nos industries d'art.

Des hommes considérables ont travaillé avec nous à la solution de toutes ces questions, nous ont encouragés par leur présence, et ont mis au service de notre œuvre leur compétence particulière et leur expérience des hommes et des choses. Ces hommes, vous les connaissez, car vous avez eu l'heureuse fortune de les entendre à cette place vous donner dans un langage élégant et convaincu les conseils éclairés que leur dictaient leur patriotisme, l'élévation de leur caractère et leur haute compréhension des choses de l'art.

L'un d'eux, M. Spuller, alors ministre des beaux-arts, en ouvrant le Congrès, a singulièrement relevé le niveau de votre industrie en affirmant une fois de plus, avec l'autorité qui s'attachait à ses paroles, le principe de l'unité de l'Art, et en nous assurant de la sympathie du Gouvernement de la République pour toutes les œuvres d'institution privée qui ont pour but de développer au profit de tous cette instruction supérieure qui fait la force et le charme de la vie des individus comme des nations.

M. Eugène Guillaume, l'un des maîtres de la statuaire contemporaine, en présidant le Congrès, a donné à ses décisions l'autorité et l'ampleur qu'on pouvait attendre de l'esprit éminent qui a su trouver une formule nouvelle et scientifique à l'enseignement du dessin et qui en a tracé le programme dans un plan d'études admirable.

Enfin, M. Larroumet, en dirigeant les débats de l'une des sections, et non la moins importante, a mis au service des idées que l'Union centrale a toujours défendues et qu'il avait lui-même soutenues, alors qu'il était à la tête de la Direction des Beaux-Arts, une chaleur de conviction qui n'avait d'égales que l'élégance et la clarté avec lesquelles il résumait les travaux et les discours de ses collègues.

Des vœux singulièrement bien motivés ont été émis sur chacune des questions ainsi soumises au Congrès, et l'Union centrale tiendra à honneur d'en poursuivre la réalisation par tous les moyens en son pouvoir. Deux de ces vœux intéressent plus particulièrement votre industrie. L'un a trait à la protection des modèles de l'art industriel, l'autre s'inquiète de la situation et prend en mains la défense des véritables ouvriers d'art devant la loi militaire.

De la plus haute importance pour la prospérité et la sécurité de notre industrie, le premier vœu tend à faire cesser cette contradiction qui existe depuis tant d'années dans l'interprétation de la loi de 1793 et les assimilations qu'une jurisprudence hésitante a voulu faire du décret de 1806 à la propriété de vos modèles. Des jurisconsultes éminents, des hommes politiques haut placés ont cherché à remédier à cet état de choses en présentant successivement aux Chambres, depuis quarante ans, divers projets qui nécessitent une refonte générale des lois sur la matière, et n'ont pu aboutir parce qu'on n'a pas pu se mettre d'accord sur la solution des nombreuses difficultés que soulevaient des questions de détail, et qu'on n'arrivait qu'à compliquer par des dispositions inutiles une chose aussi simple, aussi primordiale que le droit de propriété qui appartient à tout créateur.

Le Congrès aura eu le mérite de déclarer que puisque aujourd'hui tout le monde était d'accord sur le principe de l'unité de l'Art, il fallait protester contre toute distinction entre les œuvres du domaine des Beaux-Arts échappant à tout emploi industriel, et celles appliquées à l'industrie; que la conséquence naturelle était que puisqu'il n'y avait qu'un Art, il ne devait y avoir qu'une loi pour en protéger

les créations, et que la loi de 1793 suffisait à tout. Mais il a pensé qu'il était nécessaire de faire cesser les incertitudes et les fluctuations de la jurisprudence par une loi interprétative dont la disposition principale sinon unique suffirait à défendre les œuvres d'art, qui même lorsqu'elles sont destinées à une reproduction industrielle, ont droit à sa protection bienfaisante.

L'Union centrale, je vous en donne l'assurance, tiendra à honneur d'en poursuivre la réalisation avec les pouvoirs publics et l'appui des membres du Parlement que ces questions intéressent.

Le vœu ayant trait à la modification par un règlement d'administration publique de la loi militaire qui fait bénéficier d'une réduction de deux années de service les ouvriers d'art vous intéresse particulièrement, mes jeunes amis. Ceux qui ont souci de votre avenir et de la prospérité de votre industrie ont pensé qu'il était de leur devoir de protester contre le mode actuel de répartition des dispenses et ont adopté la rédaction d'un vœu dû à la compétence spéciale d'un de nos confrères, M. Victor Thiébaut, qui propose à l'adoption du Ministre de la guerre une modification du règlement plus conforme à l'équité. Je ne veux entrer dans aucun détail, mais qu'il vous suffise de savoir que nous avons voulu que les départements où les ouvriers d'art existaient en plus grand nombre fussent équitablement favorisés par une répartition proportionnée au nombre des candidats réels et non plus au chiffre de leur population. Le département de la Seine est un des centres les plus importants de nos industries artistiques, et nous espérons bien qu'à l'avenir nos enfants de Paris, pour lesquels la Ville et les particuliers font tant de sacrifices afin d'éveiller leur intelligence artistique, profiteront dans une plus large mesure du bénéfice de la loi.

Vous voyez donc, mes chers enfants, que l'Union centrale a été bien inspirée en mettant cette question à l'ordre du jour du Congrès, et vous comprenez en même temps combien nous sommes heureux de féliciter la Réunion des Fabricants de bronze de développer l'enseignement de votre École dans un sens pratique qui permette aux jeunes gens assidus et poursuivant jusqu'à l'heure du tirage au sort leurs études de dessin, de modelage et de ciselure, de se présenter devant le jury avec un bagage de récompenses et un acquit qui leur permette d'affronter avec succès les épreuves du concours.

Vous êtes, mes amis, presque tous de ces enfants de Paris; plusieurs d'entre vous sont nés de ces bons et braves ouvriers qui, sans se laisser enivrer par des théories décevantes, ont la conscience que c'est par l'instruction, l'assiduité au travail et l'économie seules qu'ils peuvent arriver à conquérir l'indépendance qui est la force de l'homme honnête et libre. Aussi, voulant que vous fassiez comme eux, ils vous ont fait entrer à l'atelier, et voulant que vous deveniez meilleurs qu'eux, ils vous ont envoyé à l'École.

Vous avez donc passé votre enfance dans l'atelier, et vous avez pu voir de quelle importance était pour vos anciens les succès obtenus jadis à l'École, et quelle serait votre valeur personnelle si vous cherchiez à augmenter par les travaux du soir la somme de connaissances que le labeur de chaque jour était impuissante à vous donner.

Vos pères ont pensé, et je les en félicite, que si l'apprentissage ne peut se faire nulle part avec plus de profit qu'à l'atelier, il y a, pour le monteur en bronze et le ciseleur, un complément nécessaire, et que c'est au dessin et au modelage que vous devez le demander.

Cet enseignement, c'est celui que l'on vous donne à l'école du bronze, et depuis quelques années vous y avez trouvé un complément indispensable: c'est le cours de ciselure.

Il m'a été permis, dans une récente visite que j'ai faite à la rue Saint-Claude, en compagnie de M. Gagneau et de vos maîtres, d'en constater les heureux résultats. J'y ai trouvé, appliquée avec intelligence, une méthode rationnelle dont j'avais reconnu ailleurs les effets bienfaisants.

Car, pour devenir un bon ciseleur, il ne suffit pas de connaître à fond le maniement des outils, du ciselet, des rifloirs et des mats, il faut voir juste et mesurer les effets de son outillage au sentiment bien pondéré de la forme et des lignes. L'étude du dessin peut seule vous y conduire. Que diriez-vous d'un enfant sortant de l'école primaire et vous apportant une belle page d'écriture en un français douteux et fourmillant de fautes d'orthographe? L'aspect pourrait en être séduisant, mais vous n'attacheriez aucune importance à ces caractères bien tracés qui dissimuleraient sous une parure de convention une atteinte aussi grave aux lois de la grammaire.

Eh bien! le dessin, c'est la grammaire; le modelage, c'est l'orthographe du ciseleur! Aussi vos maîtres sont-ils bien avisés en demandant au jeune ciseleur de dessiner d'abord le motif qu'il aura plus tard à exécuter en ciselure, puis, lorsqu'il en aura bien déterminé le contour et compris la raison d'être de toutes ses parties, de le modeler à sa dimension définitive afin de sentir avec plus de netteté la valeur des plans et le rapport exact et harmonieux des saillies.

Ce n'est qu'alors qu'on l'autorisera à prendre le morceau massif ou la feuille légère de métal pour y prendre sur pièce ou pour repousser d'une main plus assurée le motif qu'il aura bien étudié et mieux compris par cette étude préparatoire.

Comprendre ce que l'on fait est une condition essentielle pour bien faire. Le travail vous sera rendu plus facile parce que vous aurez, par une préparation méthodique, mieux exercé votre œil et plus assoupli votre main.

C'est ce que votre Chambre syndicale et les hommes distingués qui la dirigent ont admirablement senti. C'est parce qu'ils se sont imposé les plus lourds sacrifices pour faire réussir et maintenir votre École que vous jouissez de ces bienfaits. Ils n'ont pas hésité à l'origine, et ils poursuivent aujourd'hui

avec la certitude du succès et la noble satisfaction du devoir accompli, le maintien de cette utile fondation en lui assurant les moyens d'existence par l'appui moral de leur expérience et le subside matériel de leur argent.

Personne n'aura à le regretter, ni les chefs d'industrie, ni les apprentis de nos ateliers, car vous êtes déjà, et vous serez de plus en plus la pépinière d'attente de l'industrie du bronze. C'est parmi vous que nous viendrons chercher les artisans les plus habiles et les plus capables de maintenir le bon renom de nos produits. Comme le jardinier qui choisit de bonne heure ses sujets d'élite et entoure d'un soin jaloux ceux auxquels il reconnaît les qualités nécessaires pour devenir un arbre fort et bien constitué, capable de donner des fruits savoureux, de même nous choisirons parmi vous et nous appellerons dans nos ateliers ceux qui auront su le mieux profiter des leçons de vos maîtres et que les récompenses obtenues auront désignés à nos choix.

J'ai fini. Mais avant de vous distribuer les prix que vous avez si bien mérités, je vous demande, mes chers amis, de donner à vos maîtres la récompense qu'ils ont bien gagnée par le dévouement qu'ils apportent à leur tâche et le désintéressement vraiment admirable avec lequel ils accomplissent la mission que vos patrons leur ont confiée.

Cette récompense, vous la trouverez dans votre cœur; vous les aimerez comme ils méritent de l'être, vous les honorerez pour leur talent, et vous suivrez les exemples qu'ils vous donnent.

L'un d'eux, ancien élève de votre école, ciseleur de talent, M. Haan, est un lauréat de vos concours de ciselure; un autre, M. Marioton, est un artiste de valeur, car il est aujourd'hui presque le seul qui réunisse à un haut degré les talents du sculpteur et l'habileté d'un ciseleur consommé.

Je le connais de longue date. Jeune, il a passé par nos ateliers, et j'avais de bonne heure pressenti dans ce jeune homme ardent au travail du jour à l'établi, passionné pour le travail du soir à l'École, les succès réservés à son âge mûr.

Fidèle à son art, il ne l'a jamais abandonné. Il pouvait briller dans les Salons annuels et changer de route en escaladant les sommets du grand art; il a préféré rester ciseleur et il est devenu un maître.

Faites comme lui. Restez fidèles à vos origines. Il y aura pour vous plus de mérite à chercher une satisfaction légitime dans l'exercice d'une profession qui vous donnera l'aisance et la renommée, qu'à végéter incompris ou inutile loin du berceau où vous avez bégayé les premières paroles du métier.

Je ne vous souhaite qu'une chose, c'est que votre persévérance et votre assiduité vous permettent d'être un jour aussi habiles que lui et de devenir à votre tour des Claudius Marioton!

*
* *

Après cet éloquent discours, interrompu fréquemment par les applaudissements de l'auditoire, la parole a été donnée à M. Claudius Marioton, qui a lu son rapport sur les concours Crozatier et Willemsens et la plaquette d'ornement. Le distingué sculpteur, dont on venait de saluer chaleureusement le nom un moment auparavant, s'est acquitté de sa mission avec ses qualités habituelles de précision élégante et de critique éprouvée. Les réflexions générales par lesquelles il a terminé son examen des œuvres des lauréats méritent d'être méditées. Elles s'adressent à tous les artistes du métal.

« Je remarque, a-t-il dit en substance, que tandis que les artistes du bronze, tels que Piat, les Robert, les Joindy, les Ménager, les Levillain, les Coupri, etc., produisent des œuvres supérieures par la pensée, par la composition, par le caractère, la ciselure ne suit pas la même marche ascendante et n'évite pas assez le piétinement sur place. Pourquoi? A des œuvres d'une expression différente ne faut-il pas une interprétation nouvelle?... J'ose dire que nos ciseleurs ont un tort : ils se confinent trop dans le métier, ils n'ont pas assez recours à l'observation personnelle et directe de la nature. Rappellez-vous les pièces de ciselure exécutées sous la direction de Constant Sévin, les garnitures Renaissance et Louis XIV, les carafes et vases dont nous avons eu la primeur dans un concours de ciselure et qui restent des modèles qu'il ne faut pas oublier! Tout récemment encore, l'exposition posthume de l'œuvre de Joseph Chéret a pu vous montrer avec quel esprit ce sculpteur ciselait son plâtre. Voilà le but à atteindre! Nos devanciers créaient-ils une œuvre? Ils la ciselaient. Il n'y avait pas alors de ciseleurs spécialistes. Leur œuvre recevait donc entièrement l'empreinte de leur pensée. Si nous prenons les Etienne Delaulne, les Chevalier, les Caffieri, nous voyons que c'est par là qu'ils l'emportent encore sur nous... Je terminerai donc en vous disant : « Cherchons l'esprit des choses, faisons-le passer dans nos œuvres, car ce sera notre marque dans l'avenir et le moyen de laisser la trace de notre passage dans l'histoire de l'Art...»

JUDEX.

LES ÉCHANTILLONS DE ROBES
DE MARIE-ANTOINETTE
ET DE
MADAME ÉLISABETH

J'ÉTONNERAI peut-être bien des personnes en recommandant aux dessinateurs sur étoffes une visite aux Archives nationales, et ce ne serait pourtant pas une heure perdue que celle qu'ils pourraient passer dans la salle du public, au milieu des lecteurs de chartes.

Depuis plusieurs années, la mode est revenue aux anciens dessins, aux dispositions déjà oubliées, qui ornaient les robes de nos grand'tantes. Les semis de fleurs, le genre Pompadour, les raies alternant de teintes, et coupées çà et là de bouquets élégants, ont été repris pour la décoration des étoffes. On fait, sur un vieux thème, des dessins nouveaux ; mais peut-être y aurait-il intérêt à savoir comment faisaient les dessinateurs d'autrefois, et quel parti ils tiraient d'éléments assez simples, mis en valeur presque uniquement par la répétition et l'habile disposition. Aussi, feuilleter le carnet des échantillons d'une grande couturière des derniers siècles, inspecter les modèles nouveaux proposés à la clientèle de marquises et de princesses, tel a dû être le secret désir de plus d'un des dessinateurs actuels.

Pour un semblable examen, les démarches sont faciles : j'entends qu'il ne faut pas aller bien loin de Paris pour trouver une riche collection. Plus difficile peut-être serait de pouvoir en tirer tout le parti qu'elle mérite.

Il y a, à l'hôtel Soubise, où sont installées les Archives nationales, un meuble voué à la vénération des nombreuses générations d'archivistes de l'établissement : c'est l'*Armoire de fer*.

Cette armoire, type remarquable de la serrurerie de la fin du XVIIIe siècle, et savamment défigurée dans ses serrures à secret par l'administration des Archives sous le second Empire, fut construite en vertu d'un décret de l'Assemblée constituante en date du 8 octobre 1790 et livrée le 22 décembre de la même année. Elle était alors destinée à renfermer les formes, planches et timbres servant à la fabrication des assignats. Presque aussitôt après, on y fit entrer différentes pièces curieuses ou importantes, des livres des comptes du roi, et sans doute aussi des papiers de la reine Marie-Antoinette.

Depuis lors, le contenu de l'armoire a beaucoup varié. Actuellement il comprend une série de cartons renfermant les objets conservés. C'est dans ces cartons que se trouvent deux gros registres de papier fort formant une collection vraiment unique d'échantillons des étoffes d'alors.

La reine Marie-Antoinette et Madame Elisabeth, en personnes soigneuses, conservaient de petits échantillons de leurs robes, et ce sont ces morceaux, alors sans valeur, qui sont aujourd'hui renfermés en cette armoire de fer, avec le testament de Louis XVI, la dernière lettre de Marie-Antoinette, les étalons du mètre et du kilogramme, les clefs de la Bastille, des registres de l'état civil de la maison royale, etc...

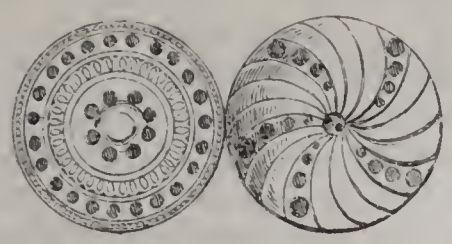
J'ai eu la curiosité de savoir si ces deux précieux registres étaient à la portée du public. Les Archives nationales ont organisé un musée de pièces remarquables, de chartes, diplômes et actes royaux; elles ont aussi un musée des sceaux, dont elles consentent même à tirer bénéfice, en vendant des moulages. Peut-être les échantillons de Marie-Antoinette figuraient-ils dans ce musée. Il n'en était rien. Renseignements pris auprès d'un très aimable archiviste qui présidait la salle du public, il paraît que les registres en question peuvent être communiqués pour être *regardés,* après toutes les formalités ordinaires. L'autorisation de prendre une copie quelconque, de noter un motif de décoration, un enroulement de fleur, — la nuance des étoffes aussi, sans doute, — doit être expressément demandée à M. le Garde général des Archives.

Je comprends que les Archives soient jalouses d'assurer la conservation des objets confiés à leurs soins, et qu'elles ne sauraient trop prendre de précautions pour atteindre ce but. C'est même pour cela qu'elles n'ont pas de fenêtres sur les rues. Mais lorsqu'il ne s'agit plus de veiller à la sûreté d'un document diplomatique, qui intéresse les savants; lorsqu'il ne s'agit que d'une chose industrielle, qui n'intéresse que l'industrie nationale, peut-être pourrait-on se montrer moins sévère, et faciliter, dans la faible mesure qui nous est donnée, les moyens de se renseigner et de s'instruire aux artistes, aux industriels.

D'autres documents précieux, d'autres spécimens artistiques de la plus grande valeur existent ailleurs, qui sont mis libéralement à la disposition de tous, non sur demande écrite, remise vingt-quatre heures à l'avance, mais à portes grandes ouvertes, exposés en bon jour et non communiqués dans une salle basse, à éclairage défectueux. Je sais bien que le règlement général ne peut être modifié pour des chiffons; mais combien de collections publiques, combien de musées d'arts industriels seraient heureux de les posséder, ces chiffons, de les mettre à la disposition des dessinateurs, avec toutes les garanties nécessaires, mais aussi avec libéralité!

Au lieu de cela, les registres des échantillons de robes de Marie-Antoinette et de Madame Elisabeth sont dans l'armoire de fer, avec le contrat de mariage de Louis-Philippe et une lettre du sultan mongol Œldjaïtou; ils n'en sortent sans doute jamais, depuis leur promenade aux Tuileries, sous le second Empire. Plusieurs échantillons manquent aujourd'hui, arrachés de leur place. Le règlement avait-il prévu ce cas?

G. LEQUATRE



L'ESTHÉTIQUE DES VILLES

UN EXEMPLE DONNÉ PAR LA BELGIQUE

C'est un commun travers en France de mépriser ou d'ignorer volontairement des tentatives pourtant fort intéressantes qui se produisent dans les pays étrangers. Il faut bien le dire, chez les Anglais et les Belges, depuis quelques années, les industries d'art progressent constamment, et nous montrent, lorsqu'on les examine avec impartialité, non plus des tentatives, mais des réalisations très appréciables. Il faut le dire et le répéter pour secouer la torpeur des nombreux industriels qui s'endorment sur les lauriers un peu fanés de l'Exposition de 1889.

Nos fabricants et nos artistes ne peuvent plus sans danger ignorer l'important mouvement initié à Londres par William Morris, ni les progrès accomplis à Bruxelles grâce à l'influence du jeune groupe de la libre esthétique et de la Société anonyme « l'Art ».

Dans chaque ville importante de Belgique, des cercles se fondent, prospèrent et peuvent efficacement encourager l'art ornemental. Loin d'avoir à combattre la malveillance ou l'inertie des pouvoirs publics, ces Sociétés peuvent compter sur l'appui moral et matériel des autorités : à Bruxelles, le très distingué bourgmestre placé à la tête de l'Administration communale, M. Buls, du reste auteur d'instructives brochures sur l'*Art décoratif* et sur l'*Esthétique des villes*, ne néglige aucun moyen en son pouvoir pour stimuler les bonnes volontés, et surtout — ceci est important — pour intéresser aux progrès de l'art appliqué à la population tout entière.

Cette préoccupation constante des municipalités a déjà produit d'heureux résultats, et dût notre vanité en souffrir, nous suggère quelques comparaisons. Quand une voie nouvelle est ouverte à Bruxelles, des primes sont accordées aux architectes qui ont fait preuve d'originalité et de goût dans la construction et

la décoration des façades; à Paris, les règlements de voirie interdisent toute infraction à l'absolu alignement et à l'écœurante symétrie. A Paris, la disposition gracieuse des plantes et des treillages sur les « balcons fleuris » ne ferait pas l'objet d'un concours, mais serait simplement motif à contraventions. C'est à Bruxelles qu'un concours d'étalages eut lieu naguère entre tous les commerçants d'une rue indiquée à l'avance, et les suffrages du jury purent récompenser le goût exquis d'une vitrine de marchand de gants, malgré la difficulté évidente de la lutte avec des magasins de joailliers ou de fleuristes.

Enfin, le *Cercle de l'Art appliqué à la rue*, présidé par M. Buls, annonce l'ouverture de huit concours non moins dignes d'intérêt, avec des prix que les subventions de l'État, de la Ville, de la Société centrale d'Architecture, etc., ont permis d'élever à un chiffre respectable. M. Buls a bien voulu m'adresser lui-même les programmes de ces concours, qui mériteraient d'être étudiés et commentés avec soin; faute de place, je me contenterai de les résumer.

« Nous voulons, déclare le Comité du *Cercle de l'Art appliqué à la rue*, créer une émulation entre les artistes, en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspireront de l'intérêt général; revêtir d'une forme artistique tout ce que les progrès ont acquis d'utile à la vie publique contemporaine; *transformer les rues en musées pittoresques, constituant des éléments variés d'éducation pour le peuple;* rendre à l'Art sa mission sociale d'autrefois, en l'appliquant à l'idée moderne dans tous les domaines régis par les pouvoirs publics; nous rêvons d'associer le pays tout entier à ce mouvement d'esthétique populaire..... »

PROGRAMME DES CONCOURS

PREMIÈRE CATÉGORIE : CONCOURS D'ŒUVRES EXÉCUTÉES. — Concours *A*. Les façades des maisons à construire dans la nouvelle rue allant de la place du Sablon (rue Joseph-Stevens) en tenant compte des points de vue, du caractère de la rue, de ses proportions, de son plan, etc. (Sept primes variant entre 1,000 et 15,000 francs.)

Concours *B*. Enseignes décoratives adaptées et fixées aux façades des maisons de la Montagne-de-la-Cour, rue de la Madeleine, rue Marché-aux-Herbes et rue Marché-aux-Poulets. (Huit prix variant entre 100 et 1,500 francs.)

DEUXIÈME CATÉGORIE : CONCOURS DE PROJETS A EXÉCUTER. — Concours *C*. Décoration de la place circulaire occupant le milieu de la rue Joseph-Stevens, qui fait l'objet du concours A.

Concours *D*. 1° Tout modèle décoratif (candélabre, support, potence, mât, girandole, etc.) destiné à l'éclairage d'une place publique ou d'une rue importante; 2° Tout modèle destiné à l'éclairage des voies publiques, mais n'entraînant pas de frais d'exécution supérieurs au coût des modèles actuellement adoptés par la Ville de Bruxelles.

Concours *E*. 1° Modèle de fontaine-abreuvoir; 2° modèle de borne-poste; 3° modèle de kiosque à journaux.

Concours *F*. Tous sujets ayant une utilité publique, tels que : distributeurs automatiques, chevalets aériens de téléphone, bancs de promenades, colonnes-affiches, kiosques, etc.

Concours *G*. Modèles de timbres-poste.

Concours *H*. Modèles de monnaies en nickel.

Dans les dispositions générales du concours, je relève encore cette clause et je la signale tout particulièrement aux lecteurs :

Le concours sera exposé successivement à Bruxelles, Anvers, Gand et Liège.

HENRY NOCQ.

AMÉRIQUE

Réforme aux États-Unis dans la manière de choisir les plans des monuments publics.— Un certain effort vient d'être fait aux États-Unis pour transformer le service des bâtiments publics. On a émis l'idée, il y a quelque temps, l'idée de mettre au concours tous les projets de monuments publics dont la construction est décidée en principe. Une loi a été présentée à cet effet, mais l'administration des finances, appuyée, dit-on, par l'architecte en chef, avait jusqu'ici repoussé cette réforme comme impraticable, inutile et extravagante. La nouvelle loi, ajoutait-on, n'avait pour but que de servir les intérêts de l'Institut des architectes. Aujourd'hui les idées paraissent avoir changé. Au lieu de trouver la loi inutile, il paraîtrait que l'Administration des finances est disposée à ne plus s'opposer à son adoption par le Congrès. Toute la difficulté vient de ce que la nouvelle loi demande que le concours ait lieu non pas entre tous les architectes des États-Unis, mais bien entre cinq architectes seulement qui seront désignés par le secrétaire du département des finances. On se demande comment se feront ces désignations. Faudra-t-il que le secrétaire du département des finances demande conseil aux sénateurs de l'État, aux représentants du dictrict, aux gouverneurs de l'État, au maire de la ville, à la chambre de commerce, ou à l'Institut des architectes américains? Le secrétaire craint en outre de ne pas avoir de connaissances suffisantes en architecture pour choisir entre tous les projets présentés celui qui devra être mis à exécution. Enfin, il trouve la loi trop vague, car elle ne délimite pas suffisamment les droits de l'État représenté par l'architecte en chef et ceux de l'architecte dont le projet aura été adopté. Si l'organisation du service de l'architecte en chef est maintenue telle qu'elle est aujourd'hui, la loi entraînera probablement des dépenses pour l'État.

Il est certain que cette dernière objection est sérieuse, et le mieux serait de supprimer purement et simplement le service de l'architecte en chef. Tout le monde sait que les travaux qui sortent du bureau de ce fonctionnaire coûtent beaucoup plus cher que s'il avaient été faits dans un cabinet privé. Il y aurait donc une réelle économie à supprimer ce rouage coûteux. Quant aux autres objections, elles ne sont pas sérieuses et il faut espérer qu'elles ne retarderont pas l'adoption d'une mesure que toutes les personnes compétentes considèrent comme excellente.— *(The American Architect and Buildings News.)*

Les vitraux américains. — On sait avec quel succès les Américains s'adonnent à l'art du vitrail. Leurs œuvres en ce genre atteignent à une réelle originalité. Cette année même, au Salon du Champ-de-Mars, on a pu voir quelques spécimens des verrières que M. Tiffany, de New-York, exécute avec un sentiment de préciosité raffinée. C'est pourquoi il nous semble intéressant de reproduire le passage suivant d'une étude que consacre à ce sujet une Revue américaine. Nos lecteurs français feront la part des exagérations habituelles aux Américains lorsqu'ils parlent d'eux-mêmes: Celui qui a importé l'art du vitrail en Amérique mérite certainement la reconnaissance de ses concitoyens. Ses efforts n'ont pas été perdus, et l'école américaine de peinture sur verre, destinée à répandre dans le public la connaissance de cet art, rend les plus grands services à notre art décoratif.

Comparés aux vitraux européens, les vitraux américains leur sont bien supérieurs en ori-

ginalité et perfection de travail. Dans les travaux européens la couleur est subordonnée à la forme.

Les artistes semblent avoir oublié que le principal but d'une fenêtre est de laisser pénétrer la lumière, et que leur rôle dans l'ornementation générale de l'édifice n'est que secondaire.

En Europe, on s'occupe plus du dessin que de la couleur du verre qui fait l'office simplement d'un fond sur lequel on peint un tableau. Cette méthode de travail donne des fenêtres très proéminentes, drues, opaques et lourdes. Comme le verre dont on fait usage est d'une contexture, d'une épaisseur et d'une couleur uniforme, les ombres et les lignes produites avec l'émail sont trop accentuées. Pour éviter de rendre le verre opaque, on emploie des teintes pâles et incolores qui donnent au vitrail l'apparence du papier peint et lui font perdre beaucoup de sa valeur décorative. Ajoutez à cela que le dessin n'est nullement décoratif et vous comprendrez pourquoi l'effet général est peu satisfaisant. Les dessins, il est vrai, sont souvent fort beaux et empreints d'un grand sentiment religieux, mais ils conviendraient mieux à des peintures murales qu'à des vitraux, et on voit par là que les motifs qui sont d'un bel effet sur le papier ne produisent rien de bon sur le verre.

Les Américains, au contraire, sont essentiellement coloristes. Leur verre, comme cela doit être, a des épaisseurs variables; il est rugueux, plein de bulles d'air et bien coloré, de manière à augmenter les effets de la transparence. La méthode de nos artistes est fondée sur les propriétés essentielles des mosaïques; elle consiste à juxtaposer des pièces de verre de couleurs diverses, de manière à produire une peinture transparente où les graduations d'ombre et de lumière sont parfaitement observées.

MM. Tiffany et La Farge sont pratiquement les fondateurs du système américain, et la haute valeur de leurs travaux est universellement reconnue; la France a accordé à M. La Farge la croix de la Légion d'honneur. Ces deux artistes ont commencé leurs recherches simultanément. Pendant un certain temps ils ont travaillé parallèlement, et bien que leurs méthodes diffèrent, ils ont pris l'un et l'autre comme point de départ la mosaïque, pensant que c'était là qu'il fallait chercher la solution désirée.

M. Tiffany cherche à utiliser pratiquement les qualités spéciales du verre comme coloris et contexture, afin d'obtenir dans le verre lui-même des ombres et des clairs par les différences d'épaisseurs et les irrégularités du coloris et des surfaces.

M. La Farge cherche à obtenir les mêmes effets en séparant les clairs et les ombres par des lignes de plomb, quelquefois en plaquant le verre par-dessus ces lignes ou, pour mieux dire, en les incorporant dans le verre; ou dans d'autres cas, en composant son dessin avec de petites pièces de verre soudées par des linges de plomb étudiées avec soin, puis en recouvrant le tout par deux ou trois épaisseurs de pièces de verre plus grandes.

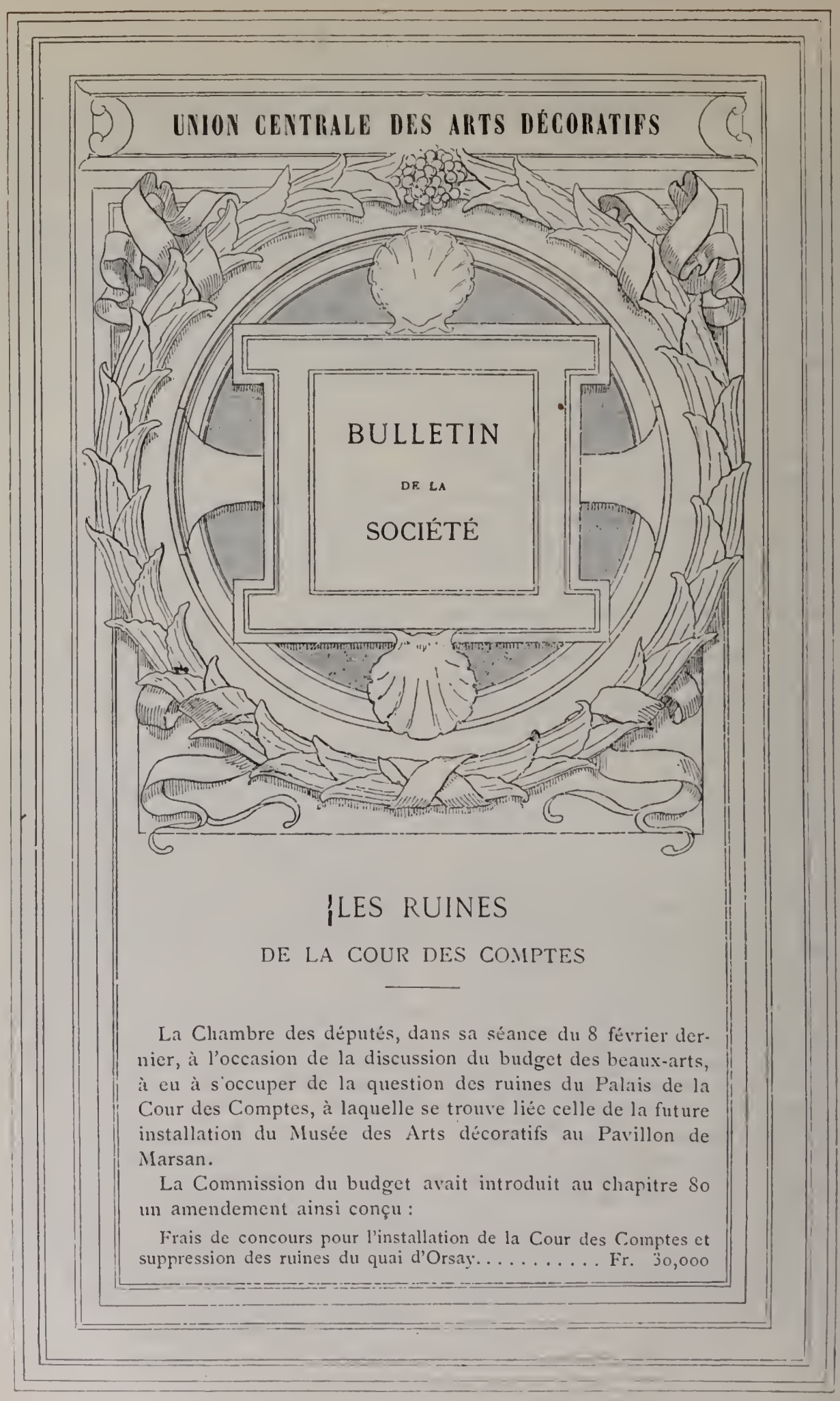
L'un et l'autre système demandent une sérieuse attention de la part de l'artiste, non seulement pour dessiner, mais à tous les instants du travail. Rien ne peut se faire mécaniquement, car le résultat final dépend de l'exacte concordance des couleurs, de l'arrangement artistique du plomb par rapport à l'ensemble.

MM. Tiffany et La Farge ont eu plusieurs imitateurs, mais il y en a peu qui aient obtenu des succès réels. Parmi eux on doit citer Frédéric Lathrop et Maitland Armstrong.

Ce qui a causé l'échec des autres, c'est une appréciation erronée de la couleur dans toutes ses variations et ses modifications.

Pour construire une fenêtre, l'artiste doit choisir avec grand soin le verre qu'il veut employer. Il lui faut souvent examiner plus de douze pièces de verre avant de trouver la bonne. Il arrive souvent que tous ces efforts sont infructueux; alors on superpose plusieurs pièces de diverses couleurs pour obtenir le ton voulu. L'artiste doit ensuite modeler les chairs des figures. On emploie à cet effet des oxydes métalliques fusibles qui s'incorporent au verre par la chaleur. Le vitrail est construit ainsi pièce à pièce, chaque pièce étant réunie à la voisine par une étroite ligne de plomb.

L'école américaine a étudié d'une manière toute spéciale cette jonction au plomb, parce qu'elle est usitée dans la mosaïque. Il y a cependant d'autres systèmes, tels que ceux de M. Bray et de M. Belcher, qui permettent de faire de la mosaïque délicate et dans lesquels les lignes de plomb concourent à l'effet général et font ressortir le dessin. — (*The Decorator and furnisher*.



LES RUINES

DE LA COUR DES COMPTES

La Chambre des députés, dans sa séance du 8 février dernier, à l'occasion de la discussion du budget des beaux-arts, a eu à s'occuper de la question des ruines du Palais de la Cour des Comptes, à laquelle se trouve liée celle de la future installation du Musée des Arts décoratifs au Pavillon de Marsan.

La Commission du budget avait introduit au chapitre 80 un amendement ainsi conçu :

Frais de concours pour l'installation de la Cour des Comptes et suppression des ruines du quai d'Orsay. . . . . Fr. 30,000

M. Georges Berger, président de l'Union centrale, a proposé de porter ce chapitre à 50,000 francs pour entamer les travaux de reconstruction du Palais de la Cour des Comptes.

Voici, d'après le *Journal officiel,* le texte des paroles qu'il a prononcés pour expliquer sa proposition :

M. Georges Berger. — Messieurs, dans sa séance du 29 octobre 1891, pendant la dernière législature, la Chambre avait accepté par son vote une convention aux termes de laquelle l'État cédait pour une période de quinze ans à l'Union centrale des Arts décoratifs les terrains du quai d'Orsay, à charge pour cette Société d'y utiliser ce qui pourrait être conservé des ruines existantes pour l'édification d'un Musée national des Arts décoratifs dont le contenant et le contenu deviendraient propriété de l'État lors de l'expiration de la convention.

Dans sa séance du 2 mars 1894, le Sénat a refusé implicitement de ratifier le vote de la Chambre, car il a marqué, par le rejet significatif d'un projet de loi qui proposait d'affecter 2,200,000 francs à l'installation de la Cour des Comptes dans le Pavillon de Marsan, son désir de voir le Gouvernement mettre à l'étude la reconstruction du Palais d'Orsay à destination des services de ladite Cour. Dans sa délibération expliquée et commentée par un intéressant rapport dû à la plume autorisée de l'honorable M. Trarieux, la haute Assemblée a demandé expressément que les locaux du Pavillon de Marsan fussent mis, dans leur état actuel, à la disposition de l'Union centrale qu'on dépouillait du bénéfice de l'ancienne convention. Le Sénat a tenu à faire sentir ainsi au Gouvernement combien il était temps que sa sollicitude effective s'éveille en faveur de l'Art décoratif, l'une des branches les plus importantes, les plus brillantes et les plus menacées du travail national.

M. Leydet. — L'Union centrale des Arts décoratifs est installée dans un local invraisemblable.

M. Georges Berger. — Combien il importe aussi qu'il s'engage dans une voie où nous ont précédés de longue date tous les gouvernements étrangers.

Tenant compte de la délibération du Sénat, le ministre des travaux publics avait introduit dans son budget un Chapitre nouveau n° 41 qui ouvrait un crédit de 400,000 francs pour la reconstruction du Palais d'Orsay.

C'était préparer la solution souhaitée. Mais, pour raison d'économie, la Commission du budget a réclamé et obtenu la radiation de ce chapitre.

C'est alors que j'ai rédigé un amendement réduisant de 400,000 francs à 50,000 francs la somme qui serait allouée pour entamer les travaux de reconstruction du quai d'Orsay à destination des services de la Cour des Comptes. Mais la Commission du budget, d'accord avec le Gouvernement, n'a consenti à inscrire qu'une somme de 30,000 francs; et elle a fait de cette somme de 30,000 francs, dans le rapport général, l'objet du chapitre n° 80 libellé ainsi : « Frais de concours pour l'installation de la Cour des Comptes et suppression des ruines du quai d'Orsay. »

M. Montaut (Seine-et-Marne). — Vous voulez dire que le Palais devra être reconstruit?

M. Georges Berger. — Évidemment!

Je ne veux pas marchander pour une différence de 20,000 francs; c'est une question de principe; mais je fais toute réserve en ce qui concerne l'institution d'un concours jusqu'au moment où la Commission extraparlementaire nommée pour étudier la question aura formulé son avis.

Je retire donc mon amendement; mais je regarde comme entendu, conformément à la délibération du Sénat prise en considération par le Gouvernement, que la question de la reconstruction du Palais d'Orsay au profit de la Cour des Comptes et celle de la cession du Pavillon de Marsan à la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs sont absolument et indissolublement liées.

Je répète en terminant ce que j'ai dit hier : il est temps que les déplorables ruines du quai d'Orsay disparaissent. J'ajoute qu'en facilitant la prochaine installation d'un Musée des Arts décoratifs dans le Pavillon de Marsan, la Chambre montrera sa volonté que la France républicaine et démocratique ne reste pas en arrière de tous les États monarchiques de l'Europe. *(Très bien! très bien!)*

En un mot, un grand pays comme le nôtre a fait croire trop longtemps à son impuissance de réparer des ruines matérielles et à son manque de prévoyance en ne secondant pas le mouvement d'initiative privée qui s'efforce de doter nos arts industriels d'une institution susceptible d'éviter pour eux une déchéance qui serait une ruine d'un autre genre. Les quelques paroles que je viens de prononcer ne sont que le prélude des visites que j'aurai l'honneur de faire aux membres du Gouvernement dont la question du Musée des Arts décoratifs intéresse les départements. *(Très bien! très bien!)*

M. le Ministre des travaux publics. — Vous retirez votre amendement?

M. Georges Berger. — Oui, à la condition que les deux questions resteront liées.

M. le Président. — L'amendement est retiré.

Je mets le chapitre 80 au voix.

(Le chapitre 80, mis au voix, est adopté.)

L'ÉTABLISSEMENT D'UN MUSÉE DU SOIR A PARIS

Lettre à M. BERGER, président de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Valenciennes, le 20 février 1895.

Monsieur le Président,

Depuis quelque temps, grâce surtout à une polémique chaleureuse à laquelle s'est, dans le *Journal*, livré M. Gustave Geffroy, l'idée d'établir à Paris un Musée du soir, principalement destiné aux ouvriers, et où ceux-ci pourront venir, après la journée de travail, chercher les modèles de leur art, a fait un grand chemin dans l'esprit public. L'utilité d'une pareille institution est tellement évidente que je ne perdrai pas mon temps à la démontrer. Mieux vaut voir tout de suite quel est le moyen le plus facile de la réaliser.

Peut-on éclairer le soir et ouvrir au public le Musée de Cluny, ceux du Garde-Meuble et des Gobelins, et, au Louvre, les parties spécialement consacrées aux arts décoratifs, c'est-à-dire les collections égyptiennes et greco-romaines du premier étage, la collection Sauvageot et ses annexes, la galerie d'Apollon et, au second étage, le Musée ethnographique? Tous ceux qui ont visité avec quelque attention et un peu d'esprit pratique les parties du Louvre que nous venons de signaler, reconnaîtront que ni par leur architecture ni par la disposition des vitrines qui y sont installées elles ne peuvent se prêter à l'innovation proposée sans un bouleversement total dont le résultat ne serait peut-être pas en rapport avec le prix de revient.

Que faut-il, en effet, à un musée d'objets d'art pour être propre aux travaux du soir? Il faut, avant tout, que la lumière y soit répandue à profusion; que de nombreux appareils supplémentaires y soient à la disposition du public; que, de plus, comme à South Kensington, les petits objets destinés à l'étude soient posés dans des vitrines quasi verticales, près de l'œil du spectateur, qui n'aura qu'à prendre un tabouret pour s'installer. Il faut, enfin, que les salles se prêtent à une surveillance facile, de façon à éviter les larcins.

Ce que, sans changer presque totalement de caractère, ne peuvent faire la plupart de nos musées actuels (qui sont *nationaux*, ne l'oublions pas), il appartient, croyons-nous, à l'Union centrale des Arts décoratifs de le réaliser en faveur de la population laborieuse de Paris et, au besoin, avec le concours pécuniaire du Conseil municipal de cette ville, appelée presque seule à en profiter.

Pour cela, il faut qu'elle se décide enfin à employer à leur usage normal les 5,506,613 francs qui lui proviennent de sa loterie et qui sont, de convention expresse, destinés à l'établissement d'un musée.

Où devra être établi celui-ci? La réponse n'est pas difficile : dans la partie de Paris où habitent ceux qui auront surtout à en user, c'est-à-dire quelque part entre la Bastille et les fortifications.

C'est pour avoir voulu l'installer ailleurs qu'on n'a pas abouti jusqu'ici. On a parlé successivement de l'hôtel Sully, de l'ancienne caserne des Célestins, des ruines du Palais du quai d'Orsay, et enfin du Pavillon de Marsan, aux Tuileries. Dans la séance du Congrès des Arts décoratifs tenue le 28 mai 1894, un vœu a même été émis dans ce sens. Mais ni par son étendue ni par sa situation au centre de Paris, le dernier local ne répondrait à sa nouvelle destination.

Installé dans la partie Est de Paris, le nouveau musée doit évidemment, au bout de quelques années, pouvoir rivaliser avec celui de South Kensington, à Londres. Pour atteindre ce but, il a besoin, avant tout, de deux choses : d'un vaste terrain et d'un bâtiment largement conçu dans lequel les collections se déploieront à l'aise.

Le terrain, on le trouvera, et sans doute à des prix relativement peu élevés, si l'on veut chercher au delà de la place de la Nation, à droite ou à gauche de l'avenue de Vincennes, dans les parties annexées en 1860. S'il n'est pas en bordure, la Ville de Paris, qui s'est livrée parfois à des expropriations moins utiles, ne se refusera certainement pas à créer une large voie pour y arriver.

Les bâtiments, on va les avoir, et l'occasion est probablement unique. Pour préparer l'Exposition de 1900, le rapport de M. Guadet propose de démolir le Palais de l'Industrie aux Champs-Elysées, ce qui chasserait le Musée des Arts décoratifs de son emplacement actuel, et de démolir aussi les deux Palais des Beaux-Arts et des Arts libéraux au Champ-de-Mars. L'Union centrale des Arts décoratifs achèterait évidemment à bon compte, c'est-à-dire pour le prix des matériaux à démolir, ces deux derniers palais, ou tout au moins l'un d'eux. Elle les ferait réédifier à l'autre extrémité de Paris, et elle aurait ainsi brillamment résolu le problème autour duquel elle se débat depuis de longues années.

Dans les vastes salles ainsi obtenues, elle tranporterait tous les objets qui lui appartiennent; elle en disposerait la plus grande partie possible, avec un éclairage et des vitrines *ad hoc*, pour le Musée du soir. Peu à peu, ses collections se développeraient; elle demanderait le large concours de l'État, qui n'aurait aucune raison pour ne pas lui confier les objets de la collection du Garde-Meuble, un ample et magnifique choix de ses tapisseries anciennes dont actuellement l'usage se borne à décorer quelques fêtes officielles, plus mille ou quinze cents dessins relatifs à l'architecture, à l'orfèvrerie et aux autres arts décoratifs, que l'on puiserait dans les 35 ou 40,000 que le Louvre possède sans pouvoir les exposer. Et nous aurions bientôt de la sorte, aussi beau que l'autre, notre Musée de South Kensington!

Vous direz peut-être que, pour l'emplacement, vous êtes lié par le vœu qu'a émis en 1894 le Congrès des Arts décoratifs en faveur du Pavillon de Marsan. Mais les circonstances ont changé, et si vous avez des scrupules, réunissez un autre Congrès : il sanctionnera certainement le projet que je viens de formuler.

Par sa réalisation, vous vous feriez, je pense, grand honneur, tout en méritant bien de l'Art français en général, et de l'industrie parisienne en particulier.

Agréez, en tout cas, Monsieur le Président, l'assurance de ma haute considération.

PAUL FOUCART,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts au Ministère de l'instruction publique;
Membre de la Commission historique du Nord;
Président de la Société d'Agriculture, sciences et arts de l'arrondissement de Valenciennes;
Vice-Président du Conseil d'administration de l'Académie de peinture de cette ville.

***

Réponse de M. Geoges BERGER,

Paris, le 8 mars 1895.

Monsieur,

C'est avec intention et pour raison de force majeure que je n'ai pas répondu plus tôt à votre lettre du 21 février.

Cette dernière m'est parvenue au moment où allaient s'ouvrir les discussions des budgets des beaux-arts et des travaux publics. J'avais, au moyen d'amendements de principe, préparé mon intervention dans ces deux discussions. Je voulais, par mes paroles à la tribune, amener le Gouvernement à décider quelque chose au sujet de l'installation du Musée et de l'Union centrale des Arts décoratifs dans les locaux disponibles du Pavillon de Marsan.

Vous avez pu vous rendre compte, par la lecture du *Journal officiel,* du sens et de la portée des paroles que j'ai prononcées. J'ai fait ce que j'avais annoncé, et, dès mercredi dernier, le Conseil des ministres a abordé la question qui nous intéresse. Je ne peux encore prédire la solution qui interviendra, ni à quelle date la question sera tranchée. J'ai vu tous les ministres bien disposés.

La situation du Pavillon de Marsan est la meilleure que nous puissions rêver; elle est au point de jonction des quartiers industriels ou commerçants et des quartiers élégants de notre capitale. Les quartiers excentriques comme ceux que vous recommandez ne conviendront réellement que pour des succursales à créer au centre des rues industrielles et ouvrières.

Quant à employer toute la fortune de notre Société à l'acquisition d'un terrain et à la construction d'un Palais, il faut n'y songer qu'en dernière ressource et à toute extrémité. Il en serait autrement si notre pays était vraiment susceptible de l'élan puissant d'initiative privée que je rêvais, que nous n'avons cessé de provoquer depuis que nous existons, et que le dernier Congrès n'est pas parvenu à décider. Il faut réserver la somme voulue pour que le revenu de celle-ci nous permette de vivre, de développer nos services, d'étendre notre champ d'action, d'augmenter nos collections d'objets d'art, de livres, de dessins, de documents.

Il faut pouvoir suffire, en dehors du produit incertain des entrées, à des frais appréciables d'administration et d'exploitation; il faut entretenir un Musée *éclairé le soir,* ainsi que les salles d'études de la bibliothèque. Il faut avoir des réserves et prévoir l'imprévu!

Vous voyez à quelles luttes notre Conseil a été soumis pour sauver l'avoir social et ne pas prêter l'oreille à ceux qui voulaient que notre capital fût distribué en encouragements donnés à tout venant, sans songer à ce lendemain qu'il faut tâcher toujours de rendre plus brillant et profitable que la veille.

J'ose dire que notre Société n'a pas d'ennemis; je ne ferai pas l'honneur de les compter comme tels aux impuissants qui, étant incapables de rien fonder, de rien diriger, de rien concevoir et de rien perfectionner, font les importants, en écrivant des choses sans portée et sans signification qu'ils croient être de la critique! Nous avons tenu compte de toutes les observations que nous avons reconnues utiles et justifiées, sincères et courtoises.

Mais si nous nous glorifions de ne pas avoir d'ennemis qui comptent, nous nous plaignons de n'être pas entourés d'un assez grand nombre d'amis, non pas de nos personnes, mais de notre œuvre. Celle-ci devrait cependant être l'œuvre de tous, parce qu'elle devient de plus en plus utile au pays.

Je n'ai pas besoin d'ajouter, en terminant, combien je me tiendrai pour satisfait chaque fois que l'occasion me sera donnée de correspondre ou de me rencontrer avec vous.

J'ai tenu à vous répondre personnellement ce que vous voudrez bien lire en ces lignes peut-être trop nombreuses. Je me réserve de vous répondre plus officiellement sur certains points de détail de votre lettre. J'attendrai pour cela la fin d'un court déplacement qu'il me faut faire vers le Midi.

Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués et dévoués.

Signé : G. BERGER.

LISTE DES ACQUISITIONS

FAITES AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS EN FÉVRIER 1895

Pied de vase composé de quatre groupes de coraux se répandant sur un fond de quadrillages ajourés. — Monture composée, sculptée et exécutée en bronze de deux tons, par M. A. Normant. — Ciselure par M. Brard, pour un vase en verre taillé, gravé, émaillé et doré, décoré de coquillages, de la fabrique de M. Émile Gallé, à Nancy.

Buire ovoïde en grès émaillé en vert foncé et décoré de branchages gravés, monture en vermeil, épaulement décoré de feuillages en relief et portant un déversoir; au-dessous, un lambrequin à bossages, couvercle jouant sur charnière et surmonté en guise de bouton d'un groupe de chrysanthèmes. — Grès de M. Auguste Delaherche, à Paris. — Monture exécutée par M. Boin-Taburet, orfèvre, à Paris.

Deux maquettes en plâtre; modèles pour la décoration d'une cheminée et un lot de dessins pour les industries d'art, sculpture décorative, orfèvrerie, bronze d'éclairage, céramique, etc. — Compositions de J. Chéret.

Plaque décorative représentant une figure de jeune fille, la main droite appuyée sur un livre et tenant de la main gauche une branche de fleurs. — Reproduction en émaux de couleurs sur grès, par MM. Émile Muller et Cᵉ, à Ivry-Port (Seine), d'après un carton d'Eugène Grasset.

Plat creux, à marli étroit, à décor de fleurs ornementales en bleu de deux tons et boutons de rose aux couleurs naturelles à branchages entrecroisés. — Le marli, fond bleu porte en réserve quatre tiges symétriques en blanc et violet de manganèse alternant avec une rosace en bleu de deux tons. — *Faïence de Damas.*

Modèle de lustre à huit lumières. — Dessin rehaussé d'aquarelle attribué à de La Londe. — *École française, fin du dix-huitième siècle.*

LISTE DES DONS

FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS EN FÉVRIER 1895

Bracelet en trois parties à médaillon central ovale placé dans un cartouche entouré de rinceaux et guirlandes de fleurs. — Aluminium incrusté de grenailles d'or de plusieurs tons. — Travail en cours d'exécution. — *Œuvre* de M. Honoré Bourdoncle, maître ciseleur. — *Don* de M. Jules Brateau.

Table-bureau en bois de violette, ornée de bronze ciselé et doré à motifs de rocailles. — *Époque de Louis XV.* — Meuble d'entre-deux en marqueterie de bois de couleurs figurant des tiges de fleurs dans un encadrement de rocailles; il est orné de bronze ciselé et doré. — Dessus en marbre. — *Époque de Louis XV.* — *Legs* du Dʳ Achille-Étienne Malécot.

Mᵐᵉ Édouard André, veuve de l'ancien Président de l'Union centrale, a fait don au Musée, au nom et en souvenir de son mari, d'un beau bas-relief en terre cuite émaillé en couleurs d'Andrea della Robbia.

Ce bas-relief représente une *Pieta :* au milieu, la Vierge assise tient sur ses genoux le corps du Christ mort; à sa droite, saint François; à sa gauche, saint Michel.

M. Georges Berger s'est empressé d'écrire à Mᵐᵉ Édouard André pour la remercier de son don généreux.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

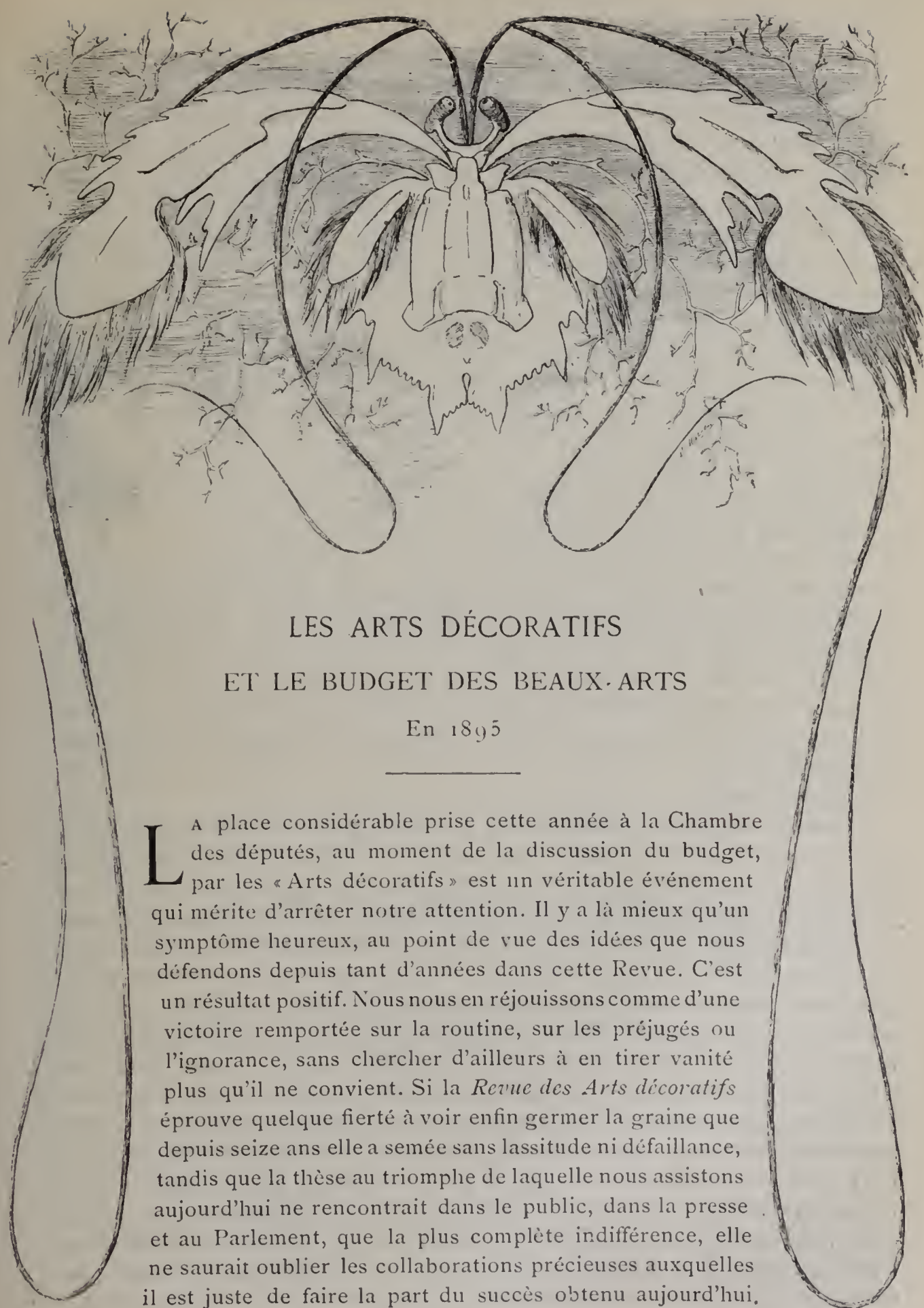
Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude. 11

ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE)

1. — Buire en grès émaillé de M. Delaherche, monté en argent doré par M. G. Boin.

2. — Vase en cristal de M. Émile Gallé, monté en argent doré par M. Joindy, ciselure de M. Fr. Peureux.

(Collection du Musée des Arts décoratifs.)



LES ARTS DÉCORATIFS

ET LE BUDGET DES BEAUX-ARTS

En 1895

La place considérable prise cette année à la Chambre des députés, au moment de la discussion du budget, par les « Arts décoratifs » est un véritable événement qui mérite d'arrêter notre attention. Il y a là mieux qu'un symptôme heureux, au point de vue des idées que nous défendons depuis tant d'années dans cette Revue. C'est un résultat positif. Nous nous en réjouissons comme d'une victoire remportée sur la routine, sur les préjugés ou l'ignorance, sans chercher d'ailleurs à en tirer vanité plus qu'il ne convient. Si la *Revue des Arts décoratifs* éprouve quelque fierté à voir enfin germer la graine que depuis seize ans elle a semée sans lassitude ni défaillance, tandis que la thèse au triomphe de laquelle nous assistons aujourd'hui ne rencontrait dans le public, dans la presse et au Parlement, que la plus complète indifférence, elle ne saurait oublier les collaborations précieuses auxquelles il est juste de faire la part du succès obtenu aujourd'hui.

Organe des doctrines de l'Union centrale, notre recueil a été le centre de ralliement de tous les clairvoyants, qui ont compris que dans notre société démocratique l'Art a un rôle nouveau à jouer dont l'État a le devoir d'envisager toute la portée. Autour de notre programme nous avons vu peu à peu — avec quelle joie! — se ranger, comme sous un drapeau, tous ceux qui ont compris la grandeur de la cause que nous défendions. La phalange était bien peu nombreuse, au début, des écrivains qui combattaient avec nous pour le même objet! Aujourd'hui, c'est à qui réclamera d'avoir été parmi nos premiers compagnons de lutte! C'est à qui s'attribuera le mérite des victoires successives que nous remportons depuis peu, et dont mieux que personne les rédacteurs de cette Revue connaissent le prix par tout ce qu'ils ont fait pour les préparer!...

Ah! les petites conquêtes que nous enregistrons à l'heure présente ont été longues à venir! Il nous souvient des objections qui nous furent faites lorsque, il y a seize années, nous fondâmes la *Revue des Arts décoratifs*. On nous disait : « A quoi bon un recueil de cette nature! Qui le lira? Aller, en matière d'art, contre les idées routinières, c'est courir à un échec certain! Vouloir mettre en lumière les artistes industriels dont nul ne se préoccupe, c'est besogne louable, mais qui n'intéressera personne, et on ne vous lira pas! »

Et, tenace autant que convaincu de l'utilité de notre œuvre, nous répondions : « Patience! quand même nous n'aurions que dix lecteurs pour commencer, notre peine ne sera point perdue. Un recueil périodique qui, méthodiquement, patiemment, mois par mois, accomplit cette tâche de jeter en circulation la semence d'une idée, d'une doctrine, exerce une action bien plus efficace que le livre qui passe, que la conférence, dont le bruit bientôt s'évanouit, que même une exposition ou un concours dont la signification échappe si elle n'est pas expliquée. C'est le marteau qui, à petits coups, enfonce le clou dans ce qu'on eût cru impénétrable. »

L'événement nous a donné raison. A l'heure qu'il est nous n'avons pas à regretter notre dur labeur, car la cause des Arts décoratifs est en bonne voie. Il nous a fallu douze ans d'apostolat et d'objurgations incessantes pour obtenir que le Musée du Luxembourg s'ouvrît aux artistes de l'industrie. Sur ce point nous avons satisfaction. Pendant dix ans, nous avons réclamé soit dans cette Revue, soit personnellement auprès des artistes les plus influents de ce temps, qu'une place fût faite aux objets d'art dans les Salons annuels. C'est chose accordée maintenant. Enfin, depuis près de vingt ans, soit dans l'*Année artistique*, sœur aînée de la *Revue des Arts décoratifs*, soit dans ce recueil même, nous nous sommes efforcé de démontrer que l'Administration des Beaux-Arts, telle qu'elle est présentement organisée, épave morcelée des institutions monarchiques, avec son budget incohérent, son orientation incertaine, ses lacunes invraisemblables, ne répond en aucune façon à l'esprit de notre époque démocratique et aux nécessités présentes. Or, voici que cette année, devant la Chambre des députés, cette thèse a été enfin présentée, presque comprise, j'allais dire applaudie... Demain, quand de la théorie on passera aux actes, cent voix s'élèveront pour revendiquer l'honneur des réformes enfin conquises. Quant à nous, qui avons nos

raisons pour ne point ignorer d'où est parti le courant d'opinion dont le flot, après un sourd travail de mine, arrive jusqu'au Parlement, et qui, en souriant, voyons réapparaître dans des rapports officiels ou dans des discours d'hier les mêmes phrases, les termes mêmes sortis de notre plume il y a quinze ans, nous ressentons l'obscur plaisir de regarder vaincre avec les armes forgées par nous ceux qui veulent bien s'en servir...

Ce qui est remarquable, ce qui nous réjouit et nous paraît surtout digne d'être signalé dans la discussion du budget des Beaux-Arts pour l'année 1895, ce sont moins encore les excellents discours prononcés à la Chambre par M. Dujardin-Beaumetz et M. Georges Berger, que le rapport spécial présenté au nom de la Commission du budget par M. Trouillot. Ce Rapport, en effet, équivaut à une déclaration de principe. C'est l'avant-coureur des transformations inévitables qui vont venir. En fait, il n'apporte aucune modification à ce qui existe. Il ne bouleverse rien dans l'Administration des Beaux-Arts. Mais son auteur déclare sans ambage que le pivot sur lequel jusqu'à présent on faisait évoluer ce budget est un poteau vermoulu qu'il faut remplacer par un autre. Le point de vue nouveau que M. Trouillot a fait accepter par la Commission parlementaire au nom de laquelle il a parlé, est celui-ci : depuis un siècle, il n'est guère question dans le budget que des *Beaux-Arts;* or, c'est de *l'Art* qu'il faut s'occuper à présent, de l'Art sans épithète, dans toute l'acception de ce mot, c'est-à-dire comprenant les multiples manifestations du goût français, car l'art appliqué à l'industrie assure à notre pays autant de prestige que l'art sans application et lui vaut plus de profit. Voici textuellement comment s'est exprimé le rapporteur :

Messieurs, le budget des Beaux-Arts, tel qu'il se présentait à l'origine, en vue de l'exercice de 1895, s'élevait à 8,157,065 francs, chiffre porté à 8,167,445 francs dans le budget rectifié. La Commission du budget l'a ramené au chiffre de 8,130,545 francs. Tel qu'il se présente aujourd'hui, il paraît réduire à leur minimum des dépenses qu'on sera loin de juger excessives si on les compare à l'importance des services dotés et au rôle qui leur appartient dans le pays.

Le service des Beaux-Arts n'englobe pas seulement nos musées, nos monuments historiques, les théâtres nationaux, les conservatoires, les secours et les encouragements aux artistes, tout ce qui touche à la conservation et à l'extension de nos richesses artistiques, tout ce qui fait l'éclat de la France et lui vaut d'être un centre d'attraction pour l'épargne universelle; sa mission consiste encore, *et ce n'en est pas le côté le moins intéressant et le moins élevé,* à défendre contre les efforts étrangers la situation que nous avons conquise sur tous les marchés du monde; à encourager chez nous, *dans les productions de l'ordre le plus varié,* ce goût français, ce sentiment particulièrement élégant de la couleur et de la forme, où pendant longtemps nos diverses industries n'ont pas connu de rivales; à développer d'un bout à l'autre du territoire, par les écoles des Beaux-Arts, d'architecture, d'Arts décoratifs et industriels, par l'essor même donné à nos manufactures nationales, par les cours publics ou privés où se forment en ce moment des milliers d'élèves, l'éducation pratique et artistique supérieure qu'il est à la fois de notre intérêt matériel et moral de ne laisser primer par personne. Ce serait donc se tromper singulièrement que d'envisager cette modeste fraction du budget général comme la partie somptuaire du budget de la République, comme une sorte de dépense de luxe à laquelle on pourrait toucher sans dommage et sans menacer gravement la prospérité générale du pays.

Comme on le verra par l'examen détaillé des divers chapitres de ce budget, la moitié

environ en est consacrée au développement de l'enseignement artistique sous toutes ses formes ou aux services qui s'y rattachent. Et, quant à son importance dans le mouvement de la production nationale, on s'en rendra compte si l'on calcule que la valeur des produits industriels où l'art entre en jeu sous une forme quelconque s'élève à plus d'un milliard dans le total annuel des exportations du commerce français.

Si l'intervention de l'État, en matière de beaux-arts, a été souvent critiquée, on ne peut contester qu'ainsi comprise elle ne soit vraiment féconde et digne de tout éloge. *Il ne s'agit plus ici, comme on l'a dit autrefois et comme on devrait justement le redouter, d'entretenir et de perpétuer une sorte de conception officielle de l'Art. Il s'agit de développer le goût public dans la diversité infinie de ses applications; d'armer nos industries contre la concurrence étrangère par l'éducation plus parfaite de leurs plus humbles ouvriers; de répandre l'idée du beau et le sentiment de l'art, non point seulement lorsqu'ils se traduisent sur la toile, par le marbre ou par la pierre, mais jusque dans le mobilier, dans les tissus, dans le détail des objets de toute nature qui garnissent nos demeures.* Car c'est devenu une banalité que de constater l'unité absolue de l'Art. Il n'y a pas d'art petit, moyen ou grand; il y a l'Art, sans épithète, et qui peut trouver aussi bien que dans un monument, une sculpture ou un tableau, sa suprême et admirable expression dans les objets de la destination la plus modeste et la plus usuelle.

Et en même temps que se multipliaient les écoles destinées à donner cette orientation à l'enseignement de l'art, à faire des artistes de tous nos artisans, comme l'étymologie du mot l'exigerait à elle seule; à répondre à ce qui est devenu, après le grand courant créé par les expositions universelles, une véritable question de vie et de défense nationale, on a vu les méthodes se rajeunir de la façon la plus heureuse. Au lieu de continuer à tolérer l'imitation servile du passé, on a cherché des motifs de décoration dans un retour à la nature elle-même; on a encouragé de plus en plus chez les élèves les inspirations originales. C'est ainsi qu'est interdite la reproduction des styles anciens dans les divers concours industriels organisés avec l'appui de l'État, ou par l'initiative privée, et qui ont donné tout récemment aux Arts décoratifs un puissant essor. Il faut espérer, pour rappeler une parole de l'homme éminent à qui nous devons l'organisation actuelle de l'enseignement du dessin en France, M. Eugène Guillaume, que nous ne nous oublierons pas indéfiniment dans une vie esthétique posthume et que, « pouvant inventer, nous ne nous résignerons pas toujours à nous souvenir. »

C'est de ce côté, à ce qu'il semble, vers cette forme si intéressante, si féconde, si démocratique de l'enseignement public que l'Administration des Beaux-Arts doit diriger son principal effort. La tâche s'est élevée au rang des plus essentielles. En constituant un ministère des arts, comprenant la conservation, l'enseignement et l'encouragement à la production, Gambetta avait eu la prescience de l'œuvre de premier rang à laquelle ce ministère aurait à faire face, lorsque, par le sort des armes ou par la crainte de la guerre et le jeu des alliances, l'équilibre international s'étant rétabli, on verrait se transporter sur le terrain économique les anciennes rivalités des peuples.

Si cette heure n'est point encore venue, on entrevoit cependant qu'elle approche. A mesure qu'apparaissent plus redoutables les conséquences d'une conflagration générale, on voit s'affermir en Europe les chances de durée d'une paix longtemps fragile. Toutes les nations redoublent d'efforts pour en supporter les charges. A côté du budget écrasant de la guerre, le modeste budget des Beaux-Arts devient le budget d'une guerre nouvelle, industrielle et artistique, dont le marché universel est le prix. Là aussi, c'est de la lutte pour la vie qu'il s'agit, de notre prospérité matérielle autant que de notre influence dans le monde. Ici, heureusement, nous ne subissons plus le préjugé de la défaite, nous avons le bénéfice des positions acquises, et nous sommes servis par des qualités de race incomparables. Songeons à reconquérir par elles dans le domaine économique des avantages aussi glorieux, plus fructueux et plus durables que ceux que donnent les batailles gagnées et le triomphe toujours passager de la force.

Nous avons tenu à placer sous les yeux de nos lecteurs, dans son texte intégral, ce passage qui forme le début du rapport de M. Georges Trouillot, parce que nous y voyons formellement exposée une théorie qui se produit pour la première fois à la Chambre des députés avec cette netteté et cette franchise. Elle contient en germe, elle doit déterminer à bref délai une refonte radicale de notre Administration des Arts qui, pour se conformer à ce programme pénétré du véritable esprit démocratique, aura non seulement à modifier son titre, — étroit autant que suranné, — mais à créer de toute pièce et avec homogénéité des services nouveaux dont la lacune est depuis plusieurs années trop évidente.

Sur quelles bases opérer cette réorganisation? M. Georges Trouillot, après avoir indiqué à grands traits dans son rapport quelle est l'orientation à adopter désormais pour l'emploi d'un budget consacré aux Arts, n'a pas abordé les détails de son sujet. Il a bien signalé avec énergie, comme nous l'avons fait souvent ici, et notamment il y a quelques mois[1], l'abominable installation matérielle de nos deux Écoles nationales d'Art décoratif de Paris, et demandé la reconstruction d'urgence de ces établissements; mais pour le reste, il a laissé au Gouvernement toute initiative.

Or, quels sont les projets du Gouvernement? A-t-il seulement des projets? Telle est la question qui se pose. Va-t-il amuser le tapis avec de belles paroles et temporiser sous prétexte d'économie? Comme si c'étaient des économies intelligentes que celles qui s'exercent sur l'expansion productive du goût français! Attendra-t-il, avec la prudente inertie qui caractérise le régime actuel, que la Chambre des députés, qu'ont commencé à éclairer et le rapport de M. Trouillot et la discussion du budget de cette année, lui trace catégoriquement son devoir? On le saura bientôt.

En tout cas, on peut dire que les orateurs qui ont pris la parole à la Chambre au moment de la discussion du budget des Beaux-Arts, MM. Dujardin-Beaumetz, Georges Berger, etc., par la précision de leurs vœux, par la vigueur de leurs revendications, ont singulièrement facilité la tâche du ministre, qui a pu se rendre compte combien serait favorablement accueillie toute proposition qu'il lui plairait de faire à la prochaine Commission du budget dans le sens d'une action dorénavant plus large, plus positive en faveur des Arts décoratifs.

Qu'a dit, par exemple, M. Dujardin-Beaumetz? Nous n'emprunterons à son discours que quelques citations typiques. Parlant de l'esprit général qui règne dans notre Administration des Arts, il s'exprime ainsi :

S'il était donné à Colbert, qui fut dans ce pays le véritable créateur de la direction de l'Art par l'État, de voir, d'examiner et de juger les résultats de la Direction des Beaux-Arts depuis quatre-vingts ans, il renierait son œuvre, ou plutôt il ne la reconnaîtrait pas, car Colbert n'a jamais voulu que diriger vers un but unique la phalange des artisans d'art, et il s'honorait de n'être à la Direction des Beaux-Arts qu'un « commis ». Ce sont du reste les sentiments de M. le Directeur des Beaux-Arts qui, en prenant possession de son poste, a dit qu'il se considérait comme un simple commis d'Art.

Ne croyez-vous pas, Messieurs, que ces mots « Direction du service artistique » répondraient bien mieux que ceux de « Direction des Beaux-Arts » au service qu'une démocratie

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 15e année, p. 51 et suiv.

attend de son Art? Pourquoi « Direction » puisqu'on ne veut plus diriger l'art, et que les ministres qui se sont succédé au ministère des Beaux-Arts ont tous proclamé la liberté artistique? Pourquoi « beaux »? Il n'y a pas d'art laid, il n'y a pas d'art beau, il n'y a que l'Art... *(Très bien! très bien!)*

Signalant ailleurs les idées émises par M. Trouillot sur les Arts décoratifs dans son rapport, il leur donne cette approbation sans réserve, aux applaudissements de la Chambre:

Je veux féliciter tout d'abord l'honorable rapporteur du budget des Beaux-Arts, M. Trouillot, des indications qu'il a données dans son rapport sur les Arts décoratifs. *(Très bien!)* Et il serait absolument injuste de méconnaître les efforts que, depuis quelques années, la Direction actuelle des Beaux-Arts fait dans ce sens. Je féliciterai surtout M. le Rapporteur et la Direction des Beaux-Arts d'avoir publié à la suite du budget la liste des acquisitions d'objets d'art appliqué; ce simple feuillet a la plus haute importance, car il consacre le retour aux véritables traditions nationales.

Un autre orateur, M. Paschal Grousset, montrant d'un mot l'erreur de quiconque croirait qu'on fait des économies en restreignant le budget des Arts, s'écrie :

Je crois que le budget des Beaux-Arts est, chez nous plus qu'ailleurs encore, un budget de première nécessité. *(Très bien! très bien! sur divers bancs.)*

Quant au rapporteur du budget, M. Trouillot, il n'obtient pas moins d'applaudissements que M. Paschal Grousset, quand il répète ce qu'il a écrit sur l'École nationale des Arts décoratifs, mettant pour ainsi dire en demeure le Gouvernement de déposer sans délai un projet de reconstruction :

On peut espérer voir prochainement la fin de l'humiliation que j'avais signalée dans le rapport qui a passé sous les yeux de la Chambre et qui consistait à laisser au centre de Paris une école des plus précieuses, installée dans des conditions tellement déplorables qu'elle a dû être fermée pour des raisons d'hygiène. *Il ne nous reste qu'à attendre sur ce point le projet qui assurera le fonctionnement prochain* de cette école dans des conditions dignes de l'enseignement qui y est donné, et dignes de la France.

De même, lorsqu'il traite de la question du Musée des Arts décoratifs, qui a laissé pendant tant d'années la Chambre indifférente :

Lorsqu'on a demandé la création d'un Musée des Arts décoratifs, on a exprimé une idée qu'il est vraiment temps de réaliser, et il est à souhaiter, comme l'indiquait M. Dujardin-Beaumetz, que les constructions de la prochaine Exposition universelle aux Champs-Elysées permettent de lui donner corps. Il faut espérer aussi que ce Musée, ouvert le soir aux travailleurs, sera pour eux d'un plus utile et plus accessible enseignement. *(Très bien! très bien!)*

M. Trouillot va plus loin. Il conjure la Chambre de « donner au grand service public dont nous parlons, et qui joue cependant un rôle bien modeste dans le budget général de la France, la place de premier rang qui lui appartient ». S'inspirant d'une idée émise par M. Roty au Congrès des Arts décoratifs, il trace

à l'administration un plan de commandes à faire au point de vue des arts décoratifs :

Ce ne sont pas seulement des objets de détail que l'État devrait acquérir ou commander ; il faudrait que, pour remplir son véritable rôle, l'État pût faire à de grands artistes la commande de grands ensembles décoratifs, un salon, par exemple, une chambre tout entière, depuis les lames du plancher jusqu'aux moulures du plafond ; depuis les meubles proprement dits jusqu'aux lustres et aux tentures ; c'est par ces moyens que nous arriverons à reconstituer ces styles que seuls parmi les peuples nous sommes arrivés à imposer autrefois à l'univers entier, qui témoignaient de la royauté artistique de la France, et dont l'effacement coïncide avec la disparition de l'enseignement artistique professionnel dans les couches profondes du pays.

Mais c'est surtout M. Georges Berger qui, résumant ce qui avait été formulé par les précédents orateurs et y ajoutant ce que sa compétence spéciale était capable de lui dicter, a porté le coup décisif. Son discours substantiel a eu pour prétexte un amendement insidieux présenté par lui et relatif au chapitre des acquisitions. M. Georges Berger a demandé qu'une somme de 10,000 francs, spéciale pour les objets d'art décoratif, soit ajoutée aux 246,000 francs votés annuellement pour les tableaux et statues. Il a expliqué sa pensée comme suit :

Si je demande que le crédit ouvert par l'article 23 soit porté de 246,000 à 256,000 fr., ce n'est pas en m'imaginant que cette augmentation puisse être très efficace. C'est un million qu'il nous faudrait, mais je ne le demande pas. Je veux seulement espérer que ce petit crédit supplémentaire de 10,000 francs sera le nuage plein d'espérance qui fera prévoir la tombée prochaine et abondante de la manne budgétaire sur les artistes en général, avec une bonne part réservée à ceux de l'Art décoratif. *(Très bien ! très bien !)*

Il serait facile de multiplier ces citations. Nous pourrions, par exemple, en reproduisant ici le discours d'un autre député, M. Marcel Sembat, sur l'idée de la création d'un musée du soir lancée avec tant de succès par notre confrère et ami Gustave Geffroy, achever d'établir avec quelle sympathie la Chambre des députés a écouté — pour la première fois, cette année, nous le répétons — tout ce qui avait quelque rapport aux Arts décoratifs. La Chambre a certainement compris qu'il y avait de ce côté une excellente mine électorale à exploiter, encore vierge, et que la cause venue ainsi devant elle était populaire...

En présence de l'attitude si expressive de la Chambre des députés, et en écoutant les applaudissements significatifs qui accueillaient tous les discours favorables à la thèse des arts décoratifs, qu'a fait le Gouvernement ? Certes, pour les ministres qui trouvent si souvent l'assemblée parlementaire rétive à toute innovation, l'occasion était bonne. Il fallait saisir la balle au bond, annoncer qu'un programme d'ensemble serait prochainement étudié, et prendre acte des bonnes intentions si clairement manifestées.

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, M. Poincaré, dont on ne peut mettre en doute la haute intelligence, et qui, comme le très distingué M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, a fait maintes fois preuve d'une sollicitude largement éclairée pour tout ce qui touche aux arts décoratifs, n'a pas cru pourtant devoir montrer cette décision. Il s'est borné à reconnaître avec

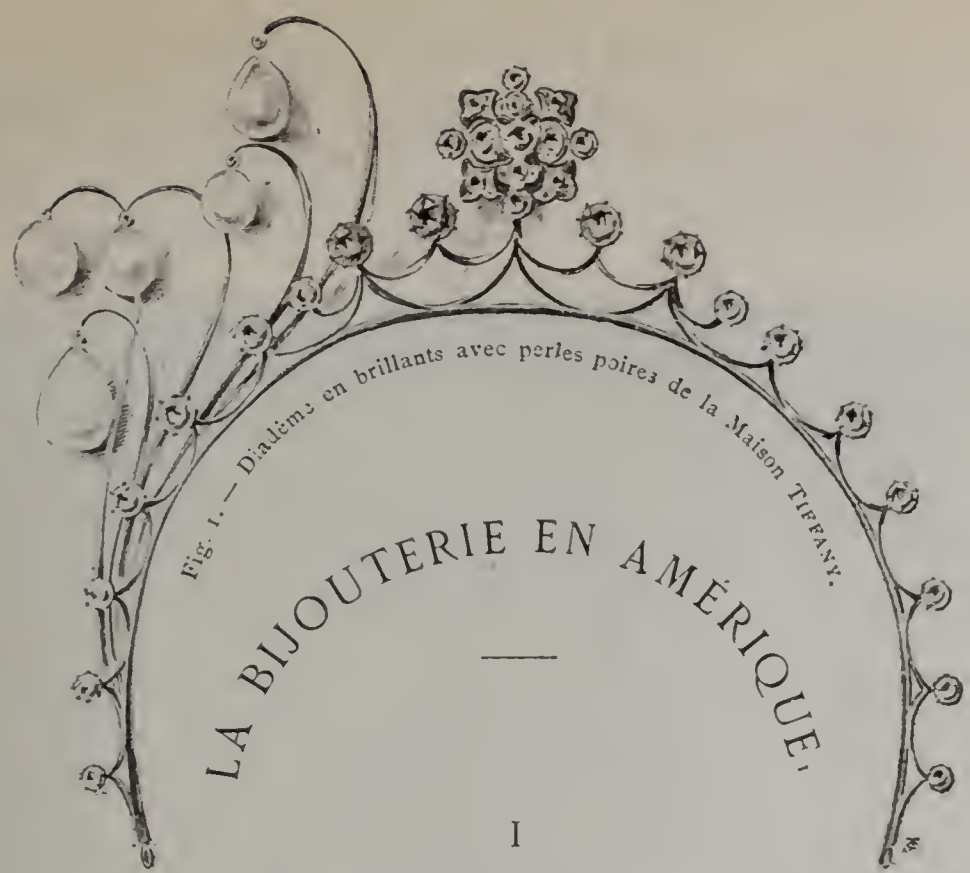
M. Dujardin-Beaumetz que l'Administration des Beaux-Arts serait mieux désignée sous le titre plus rationnel de *Direction des services artistiques;* il a promis vaguement de s'occuper de la reconstruction de l'École nationale des Arts décoratifs et a affirmé sa bonne volonté en refusant de souscrire à l'amendement proposé par M. Georges Berger. « Si nous acceptions, a-t-il dit en substance, un libellé qui établit une distinction entre les œuvres des beaux-arts et des arts décoratifs, nous irions contre le but qu'on se propose, et nous séparerions précisément ce qu'il s'agit de réunir. Je n'ai nul besoin d'un crédit spécial, avec un vocable déterminé, pour acheter des objets d'art dans les expositions, puisque nous avons fait déjà des acquisitions de cette nature en 1891 pour 7,700 francs, en 1892 pour 25,610 francs, en 1893 pour 17,757 francs, et en 1894 pour 24,100 francs. »

Ces déclarations sont excellentes, mais elles ne sont pas suffisantes. Encore une fois les esprits sont mûrs à la Chambre des députés pour réorganiser de fond en comble « l'Administration des Beaux-Arts » et en donnant aux arts décoratifs la grande place à laquelle ils ont droit et qu'ils n'y ont pas. En 1892, M. Léon Bourgeois, alors ministre des beaux-arts, avait fait l'honneur au Directeur de la *Revue des Arts décoratifs* de lui demander un rapport sur cette question.[1] Le rapport fut donné, mais le cabinet Bourgeois tomba, et ce document depuis lors doit dormir dans les cartons du ministère. Nous aurons bientôt l'occasion de commenter pour nos lecteurs, en les complétant par des observations nouvelles, les idées qu'il contenait.

Il faut aboutir. Le moment est propice. Tous nos amis de la *Revue des Arts décoratifs*, nous en sommes certain, seront d'accord avec nous pour demander que le Gouvernement prenne, cette année même, devant la Commission du budget, l'initiative des réformes dont tout le monde parle, que tout le monde attend, et qui ne peuvent plus être retardées.

VICTOR CHAMPIER.

1. Ce fut à l'instigation de trois députés, MM. Antonin Proust, Aynard et Pichon, que M. Léon Bourgeois voulut bien nous demander ce rapport. Il faut rendre à M. Léon Bourgeois cette justice qu'il déclara être résolu à y donner suite, quand sa chute coupa court à ses projets.



LA BIJOUTERIE EN AMÉRIQUE[1]

I

A L'EXPOSITION DE CHICAGO
LA MAISON TIFFANY

Un des points qui frappent le plus l'Américain dans un objet d'art, c'est sa valeur ou sa dimension. Comme il est très positif, son premier soin est de l'évaluer immédiatement en dollars. Montrez-lui, par exemple, un rang de perles extraordinaires, il le trouvera beau sans doute, mais combien il devient plus attentif dès que vous lui dites que ce rang de perles vaut, *is worthy* (est digne de), 100,000 ou 200,000 dollars! Aussitôt cet objet se présente à son esprit sous une forme connue, familière, qui lui permet de s'en rendre compte. A défaut de la valeur, c'est le poids, le volume ou la quantité qui l'intéressent; présentez-lui une parure de joaillerie, il se peut qu'il n'ait pas des connaissances artistiques assez développées pour apprécier comme il le mérite le dessin de la monture, mais si vous lui indiquez le nombre des pierres qui la composent, le temps consacré à son exécution et les difficultés spéciales de sa fabrication; si, de plus, vous pouvez lui affirmer que c'est *the biggest in the world*, son admiration devient instantanée et augmente en raison directe des éléments accessoires de rareté, de grosseur, etc. Cette habitude d'évaluer tout en dollars s'applique même aux individus; aussi à la question: que vaut telle personne? au lieu d'énumérer ses qualités morales, on répond invariablement: tant de 100,000 dollars.

Ces quelques mots sur le caractère américain ne m'ont pas semblé déplacés. Ils aident, je pense, à mieux connaître cette nation avec laquelle nos relations prennent de jour en jour une extension plus considérable.....

1. Le succès obtenu auprès de nos lecteurs par la publication que nous avons faite il y a quelques mois, dans la *Revue des Arts décoratifs*, des articles de M. André Bouilhet sur l'*Orfèvrerie en Amérique*, extraits des rapports alors en préparation sur l'Exposition de Chicago, nous engage à donner une étude analogue sur la *Bijouterie*, par M. Henri Vever. On trouvera le travail complet de M. Vever dans la collection des rapports sur l'Exposition de Chicago; il contient des parties des plus intéressantes que nous sommes forcés de passer sous silence sur la bijouterie allemande, suédoise et japonaise, et auxquelles nous aurons à faire sans doute quelque jour plus d'un emprunt. Dans les pages qui suivent se trouvent les passages essentiels qui résument l'opinion du rapporteur sur la bijouterie exécutée par les Américains.

Revenons maintenant à l'Exposition de Chicago et passons en revue l'importante exposition réunie par la maison Tiffany au Palais des Manufactures[1]...

Au centre du salon une vitrine rectangulaire renfermait les joyaux les plus précieux et était désignée par cela même sous le nom de *million-dollars diamond group*.

C'est de cette vitrine que nous nous occuperons.

Les yeux européens étaient tout d'abord étonnés de la présence de trois bustes identiques, dans le genre de celui de Béatrix d'Este, en feutre d'un noir mat qui donnait l'impression de charbon comprimé. Ces trois fausses négresses de la Renaissance italienne, ornées ou plutôt surchargées de colliers, de broches, de diadèmes, produisaient un effet déplorable. Il faut en dire autant des fils de métal (cordes de piano) tendus verticalement et horizontalement derrière les glaces, qui formaient un réseau à mailles carrées de 6 à 7 centimètres destiné à empêcher toute tentative de vol. Ces petites critiques faites, disons tout de suite que l'ensemble de la vitrine était très remarquable.

Un charmant catalogue, de format commode, bien complet et imprimé avec soin par la maison même, était distribué aux visiteurs et permettait de suivre d'une façon précise la nomenclature des objets exposés. Il contient environ cinq cents numéros, et j'y renvoie le lecteur curieux de détails, en me bornant à mentionner ici des observations plus générales.

Une des particularités de cette exposition consistait dans l'emploi, au milieu de parures très riches, de certaines pierres dont se sert rarement notre joaillerie actuelle, telles que les aigues marines, topazes, améthystes, chrysobéryls, spessarites (grenats orangés), émeraudes de Sibérie, tourmalines, jargons, etc. On avait même tenté d'utiliser un grand nombre de pierres qui ne figuraient guère jusqu'à présent que dans les collections de minéralogie; telles sont la titanite, l'essonite, la rhodanite, la thulite, la smithsonite, la sodalite, la sphalérite, la rubellite[2], la sagénite, la phénacite, la pollucite, la phrénite, la kyanite, la geikelite, l'hydrophane, l'épidote, la gadolinite, etc. Si l'on y ajoute les béryls, les saphirs de toutes les couleurs, les perles pourpres du Wisconsin, les perles roses, noires et blanches, les turquoises d'Amérique, les œils de

1. Inutile de revenir longuement, après les détails qui ont été déjà donnés ici dans les articles de M. André Bouilhet, sur l'histoire de la maison Tiffany que M. Vever raconte en insistant sur l'importance de cette manufacture au point de vue de la bijouterie. Fondée en 1837 par M. Charles L. Tiffany, qui emprunta à son père 1,000 dollars pour ouvrir, 259 Broadway, une boutique d'articles de fantaisie et de curiosité, éventails, cannes, parapluies, etc., cette maison ne tarda pas à étendre son activité. En 1847, elle commence à s'occuper de bijouterie, et en 1851 d'orfèvrerie. On se servait jusqu'alors aux États-Unis, pour le métal argent, de vieilles monnaies espagnoles et mexicaines qui étaient de titre variable. M. Tiffany adopta l'argent au titre français de 925/1000, et son exemple fut bientôt suivi par tous ses confrères.

Depuis 1870 la maison est installée à Broadway dans l'immeuble de quatre étages où sont ses magasins et une partie de ses ateliers. Le rez-de-chaussée est consacré à la vente des bijoux, de l'orfèvrerie, des pierreries, des montres, des ouvrages en maroquinerie, etc. L'assortiment de tous ces objets est considérable. « Qu'il me suffise, pour en donner une idée, dit M. Vever, de citer que sur un seul plateau d'étalage se trouvaient 30 croissants et 17 étoiles en joaillerie, *du même modèle et de dimensions variées.* » M. Vever ajoute: « Une innovation très pratique consiste à avoir dans chaque magasin de bijouterie un comptoir spécial pour les réparations, *repairing department,* auquel sont affectés un ou plusieurs employés, selon l'importance de la maison. Cette installation fonctionne chez tous les joailliers américains, et la clientèle s'en montre très satisfaite.

La maison Tiffany a ses ateliers de bijouterie épars dans trois immeubles. Elle occupe environ 1,500 ouvriers et employés parmi lesquels: 110 bijoutiers, joailliers, sertisseurs, polisseurs; 50 à 60 gainiers, 30 ouvriers pour montres, 20 ouvriers pour horloges, 7 à 8 lapidaires, diamantaires; 6 à 8 ciseleurs, 4 à 5 émailleurs, 4 à 5 dessinateurs. Parmi tout ce monde il y a une vingtaine de Français bijoutiers, sertisseurs, graveurs, dessinateurs.

Un sertisseur gagne en moyenne 100 dollars par mois et atteint quelquefois jusqu'à 200 dollars. Il travaille aux pièces à raison de 75 à 85 centimes par brillant et de 60 centimes par rose. Un bon joaillier gagne 200 et 300 francs par semaine en hiver, et en été pendant la morte saison 175 francs environ.

La joaillerie, dans la maison Tiffany, est sous la direction de M. Paulding Farnham, dessinateur en chef. M. Kuntz est l'expert chargé des pierres précieuses et des gemmes.

2. Tourmaline rouge.

chat ou de tigre, le labrador, le jade, les agates herborisées et jusqu'au bois pétrifié de l'Arizona et du Yellowstone, on verra quelle est la richesse de la palette du joaillier américain.

En Europe, on hésite, avec quelque raison, à mêler ainsi aux diamants et aux

Fig. 2. — Collier en roses, de style portugais (Maison TIFFANY).

pierres précieuses proprement dites ces minéraux secondaires, à cause de leur peu de valeur et de rareté, de leur faible dureté et de leur manque d'éclat, surtout quand ils se trouvent dans le voisinage du diamant.

Cependant, il y a déjà plusieurs années, certains joailliers français avaient fait une tentative heureuse de ce genre, et il semble que, sans tomber dans l'exagération, nous

pourrions plus souvent tirer parti de l'infinie variété de minéraux mis à notre disposition par la nature; ce sont des ressources qui ne sont pas à dédaigner, d'autant plus que la plupart de ces pierres, que l'on appelle aussi quelquefois pierres demi-fines, sont d'un prix qui permettrait de faire de très jolis bijoux faciles à vendre.

Nous restons trop esclaves de la routine et trop strictement attachés à nos pierres classiques; il serait cependant intéressant de créer des objets de joaillerie qui présenteraient des combinaisons de couleurs inédites et d'une chatoyante harmonie.

A côté de sa joaillerie, la maison Tiffany exposait aussi un grand choix de flacons, bonbonnières, bourses, miroirs, aux formes originales et parfois peut-être un peu trop capricieuses; les jades, les quartz, les lapis, les malachites, associés à des ornements d'or fin et rehaussés par des pierreries aux couleurs plus ou moins vives, s'alliaient admirablement entre eux et réjouissaient la vue par leur chaude polychromie.

Ce n'est pas d'hier, il est vrai, que des objets similaires ont été exécutés par nos plus habiles joailliers parisiens, et on a encore très présentes à l'esprit les jolies choses qui figuraient dans leurs vitrines en 1889, en 1878 et même en 1867. Nous en retrouverons d'ailleurs d'analogues à Chicago, dans la Section française. Il est regrettable que ces charmants bibelots restent à l'état d'objet rare, et il faudrait tenter de donner plus d'extension à ces sortes de travaux en les établissant à des prix plus abordables, grâce à l'emploi de matériaux moins coûteux.

Des essais récents de bijoux polychromes, en remettant en honneur l'émail trop longtemps délaissé, ont démontré le parti qu'on en pourrait tirer pour égayer l'aspect, souvent monotone, du métal, et pour atténuer et harmoniser l'éclat, parfois trop vif, des pierres; nous avons la conviction que le succès couronnera les efforts de ceux qui poursuivront leurs recherches dans cette voie.

« La description détaillée de l'exposition d'un million de dollars de Tiffany *(million-dollars exhibit)* fournirait la matière d'un gros volume, qui serait en même temps la revue pratique des progrès réalisés dans les arts du métal pendant ce siècle, et encore ne donnerait-il qu'une vague idée des beautés merveilleuses et des minutieux détails de bien des pièces de cette collection. »

C'est en ces termes, peu sévères mais assez justes, que la maison Tiffany s'exprime elle-même au début d'un article sur son exposition de Chicago, et elle ajoute plus loin :

« Le caractère général de la joaillerie fabriquée dans cette maison révèle l'étude la plus approfondie de toutes les périodes antérieures célèbres par leurs productions artistiques; ce sont des inspirations de l'ancien style italien des XIVe et XVe siècles, des vieux styles hongrois, russes, turcs, espagnols, égyptiens, portugais, grecs, siamois, indiens, birmans, javanais, japonais, et, pour la France, des styles de la Renaissance, de l'Empire, des « Louis » et d'autres périodes. »

Malgré cette déclaration un peu pompeuse, nous ne partageons pas tout à fait cette opinion, tout au moins en ce qui concerne la joaillerie; si l'on y retrouve, il est vrai, quelques traces de ces différents styles, l'inspiration maîtresse découle incontestablement du style français. Cette influence française est manifeste; c'est le même genre d'ornements, la même fabrication, les mêmes détails, le même aspect, à tel point qu'on serait tenté de croire certaines pièces fabriquées à Paris. Je sais bien que, dans les ateliers de Tiffany, il y a une certaine quantité de dessinateurs, ouvriers joailliers, bijoutiers et autres qui sont des Parisiens pur sang; ces objets peuvent avoir été créés et fabriqués par eux, et conserver ainsi leur cachet spécial; mais si l'on veut bien se rappeler qu'à l'Exposition de Philadelphie, en 1876, le rapport officiel constatait la présence de

bijoux français dans les vitrines des joailliers américains, on deviendra un peu plus perplexe. En toute hypothèse, nous avons ainsi la preuve évidente que les produits de la joaillerie française sont appréciés de l'autre côté de l'Océan, et nous serions mal fondés à nous en plaindre.

Continuons notre examen, en ne citant de cette brillante exposition que les pièces les plus importantes. Nous avons pensé qu'il était préférable de reproduire des dessins

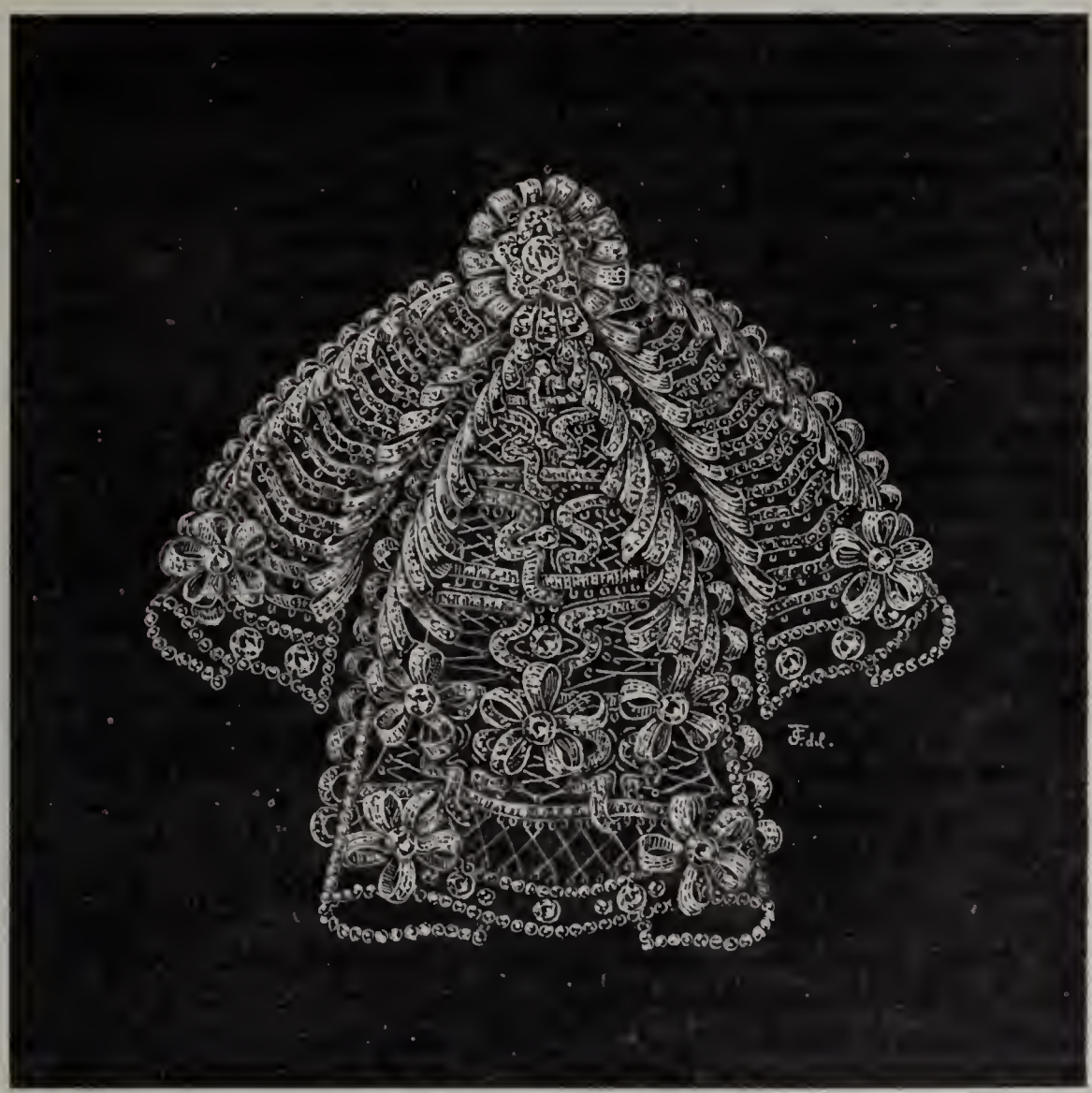


Fig. 3. — Ornement d'épaule, d'après une dentelle espagnole (Maison TIFANNY).

de quelques-uns des objets exposés; ces dessins, malgré leur imperfection, permettront de supprimer les longues descriptions, toujours fastidieuses et incomplètes malgré leur minutie.

Tout d'abord, voici un gros diamant d'un beau jaune franc, dénommé modestement le *Tiffany diamond*. Il pèse 125 carats 3/8; ses dimensions sont de 28 millimètressur 26. « Ce n'est pas seulement le plus gros diamant de ce pays, mais il pèse 23 carats 3/4 de plus que le célèbre Kohinoor » — qui est blanc, aurait-on pu ajouter. — Le prix en était de 100,000 dollars, soit 500,000 francs. Un peu plus loin se trouvait un beau diamant d'un noir transparent, un peu verdâtre, pesant une vingtaine de carats et du

prix respectable de 82,500 francs; puis un brillant rose de 9 carats, d'une jolie couleur, mais très plat et peu vif, dont on demandait 60,000 francs. Il y avait également des colliers de perles de toute beauté; en réunissant trois rangs séparés, on arrivait à un ensemble d'une valeur de 385,000 dollars, soit près de 2 millions de francs, se décomposant ainsi : un rang de 38 perles, 1,064 grains, d'une valeur de 200,000 dollars (1 million de francs), ce qui met la perle à 26,315 francs et le grain à environ 940 francs (il est vrai que ce rang était merveilleux). Un autre rang de 44 perles, 964 grains 3/4, de 500,000 francs, et un rang de 52 perles, pesant 1,145 grains 1/2, de 425,000 francs. Un autre collier de trois rangs, également fort beau, se composait de 159 perles et pesait 2,038 grains.

Ces prix sont rassurants et n'indiquent certainement pas une tendance à la baisse; mais, même pour des Américains, ils ont sans doute paru un peu trop optimistes, car les colliers sont retournés à New-York à la fin de l'Exposition.

J'ai parlé plus haut de l'emploi des aigues marines et des topazes : il y en avait deux grandes parures complètes, comprenant le diadème, le collier et une grande broche. La parure en aigues marines, très volumineuse, comprend 147 aigues marines et 1,848 diamants. Toutes les aigues marines, dont quelques-unes pèsent de 75 à 100 carats, ont été prises, paraît-il, dans le même morceau de cristal pour qu'elles aient une couleur uniforme, et elles ont été taillées dans l'atelier de lapidairerie de la maison. L'autre parure est composée de pierres moins grosses; elle comprend néanmoins 105 belles topazes roses et 1,722 diamants. L'ensemble de ces deux parures est riche et fait un grand effet; cependant je ne suis pas très partisan du mélange de ces pierres avec le diamant; leur éclat, surtout quand elles sont grandes, n'est pas assez vif pour soutenir un voisinage aussi redoutable. Quelles que soient leur beauté et l'intensité de leur teinte, elles ressemblent toujours un peu à du cristal coloré, d'un ton très doux et très agréable assurément, mais d'un éclat timide que le diamant, destiné à les mettre en valeur, éteint impitoyablement. Il semble donc qu'on ne doive pas conseiller de suivre cet exemple pour la grande joaillerie.

Un ornement d'épaule, exécuté d'après une ancienne dentelle espagnole, était d'un très joli effet; il contenait 9 saphirs jaunes, 861 émeraudes et 1,072 diamants. La figure 3 en donnera l'idée mieux que n'importe quelle description : les rubans étaient en brillants sertis dans l'argent, avec un saphir jaune au centre de chaque rosette. Des émeraudes serties dans l'or formaient les galons horizontaux garnis de picots, qui constituent le fond de l'ornement. Cet objet pouvait se porter soit sur l'épaule, soit au corsage; de plus, il se démontait et pouvait s'utiliser de différentes manières. Le collier portugais reproduit figure 2 était entièrement en roses (550 pierres) serties dans un nouvel alliage métallique dont je n'ai pu connaître la composition.

Un ornement de corsage Louis XVI, allant d'une épaule à l'autre, était formé de l'enlacement bien connu d'une ligne de perles et d'une ligne de petits feuillages formant chacun un feston sinueux. Dans le style, on voyait encore une reproduction d'une collerette de Marie-Antoinette, copiée d'après un tableau de Drouais, actuellement au musée de South-Kensington. Dans le nœud du centre se trouvaient une grosse émeraude cabochon de 66 carats et quatre grandes perles.

A noter encore un très grand soleil en brillants serti en platine. Un saphir étoilé de 90 carats, entouré de petits rubis, en formait le centre, et entre les rayons s'enroulait un grand serpent vert en or émaillé. Cette pièce, très originale, était intitulée plaque de corsage *(stomacher)*. Nous trouvons ensuite un grand ornement birman extrêmement souple, d'une belle coloration chaude et inaccoutumée, obtenue par l'emploi

simultané du rubis d'Orient et des topazes du Brésil; au centre figurait une aigue marine incrustée d'un ornement d'or fin et de rubis. Comme autre exemple de joaillerie polychrome et d'un effet nouveau, citons un collier de chien formé d'une bande centrale de joaillerie légère en petits brillants avec treize saphirs cabochons et bordée extérieurement de deux lignes de rondelles alternées en saphirs jaunes, bleus et blancs, et séparées de distance en distance (environ chaque deux centimètres) par une belle perle d'Orient. Dans le même ordre d'idées se trouvait aussi un rang de perles dont chaque perle était séparée par trois rondelles d'émeraudes. Ces deux pièces étaient très jolies. Une autre l'était moins, c'était un diadème en brillants avec groupe de cinq perles poires sur le côté (fig. 1); celui-là n'était certainement pas inspiré du goût français : il était dénommé *diadème belge* sur le catalogue.

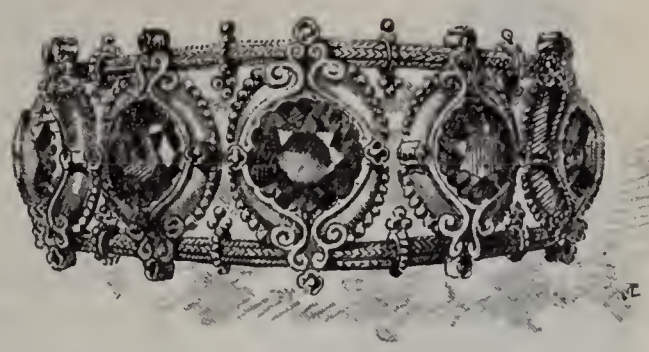


Fig. 4. — Bracelet avec chrysobéris et petits rubis. (Maison TIFFANY.)

A citer encore rapidement, parmi un très grand choix de pièces de petite joaillerie, une série de broches représentant des chapeaux de Merveilleuses, style Directoire, en diamants avec mélange de pierres de couleurs calibrées (fig. 10), d'une exécution très parisienne; un délicieux petit pendentif en briolettes, charmant à tous les points de vue, donnant l'impression de gouttes de rosée; des papillons et des mouches en gros brillants tables, des œils de chat superbes, un saphir énorme, des bagues, des bracelets, etc. (fig. 4).

Fig. 5. — Flacon Abeilles et Chèvrefeuilles. (Maison TIFFANY.)

La maison Tiffany annonce que tous les diamants et pierres précieuses de son exposition ont été taillés et polis dans son atelier de lapidairerie, et elle ajoute : « Ceci n'est pas seulement pour montrer qu'on est passé maître dans l'art de tailler et de polir le diamant dans ce pays, mais aussi qu'on a perfectionné cet art d'une manière notable dans les différentes manières de tailler, telles que les briolettes, les rondelles facetées et percées, les diamants tables, etc. » Cette assertion est difficile à contrôler; l'atelier de lapidairerie emploie, m'a-t-on dit, de six à huit ouvriers, et si l'on envisage le nombre très considérable des pierres exposées, il me semble que cet atelier n'a pu les tailler toutes.

Une grande quantité d'objets de fantaisie de toutes sortes, bonbonnières, boucles, flacons ornés de gemmes les plus variées, parfois bizarres mais toujours intéressants, complétaient cette vitrine de joaillerie et ajoutaient à sa richesse l'attrait particulier de leurs colorations diverses. Les figures 5, 6, 7 et 8 reproduisent ceux de ces objets qui ont le plus de cachet. La décoration du flacon (fig. 5) est très originale, avec son sommet formé d'un saphir jaune et ses abeilles et ses chèvrefeuilles posés sur un morceau d'agate du Yellowstone taillé en alvéoles. Cet autre

(fig. 6), en jade gravé et sculpté, n'est pas moins curieux avec ses ornements en or émail et son clocheton rehaussé de rubis cabochons, d'émeraudes, de tourmalines et de saphirs. Celui-ci (fig. 7), un peu lourd d'aspect, est également en jade poli avec le corps pavé de saphirs bleus, et au centre un gros saphir jaune flanqué de deux tourmalines rouges. Il affecte une forme de scarabée ou de papillon de fantaisie. Le flacon siamois (fig. 8) est en or émaillé rouge avec de petits brillants de couleur piqués dans les ornements. Il s'en trouvait un autre de même genre en émail vert, de style javanais. Une petite châtelaine avec montre minuscule représentait un Cupidon sculpté dans une grande pierre de lune d'environ cinq à six centimètres. C'était plus curieux que joli.

Fig. 6.
Flacon en jade et or, avec application de pierres variées.

Deux grosses grenouilles de grandeur naturelle en or vert, recouvertes d'écailles et de pustules, l'une en prime d'opale *(opal-matrix)*, l'autre en turquoises américaines, constituaient deux jolies boîtes de haute fantaisie et d'une grande originalité. Un autre objet de très grande fantaisie, mais dont je n'ai pu découvrir l'usage, représentait un pot de fleurs contenant un pied de *Galax aphylla* (plante japonaise très rare). On avait poussé l'imitation de la nature aussi loin que le permettaient les matériaux employés : la terre était figurée par du saphir brut, le pot par de la rhodonite [1], les feuilles vertes avec leurs nervures étaient en or émaillé et habilement nuancées. Sur l'une des tiges était placée une chenille en or très blanc avec émeraudes calibrées, et sur une des feuilles on voyait un papillon en diamants tables. A côté de cet objet que j'ai cru devoir signaler à cause de son excentricité, mentionnons deux jolis éventails ou plutôt deux écrans à main d'un effet charmant au milieu de toutes ces richesses : l'un, de style russe, en plumes d'autruche blanches, avait un manche d'or avec dessins et entrelacs d'émail bleu turquoise. Un ornement central d'où s'épanouissaient les plumes était couvert de rubis et d'émeraudes claires; une fine nervure de perles et d'émeraudes soutenait la plume centrale. C'était un objet très réussi. L'autre, moins joli peut-être, mais beaucoup plus original, avait nécessité un véritable tour de force de lapidairerie. Il était formé d'une feuille de jade d'un ton exquis et de dimension inusitée, amincie jusqu'à la transparence, et qui affectait la forme générale d'un immense papillon. Cette lame de jade était complètement unie et faisait ressortir la délicate monture en ors de différentes

Fig. 7. — Flacon en jade et pierres variées.
(Maison TIFFANY.)

1. La rhodonite se trouve en Russie.

couleurs qui l'encadrait; de longues antennes en fil d'or incrustées de turquoises venaient rejoindre l'extrémité des ailes et consolidaient, avec une apparence de grande légèreté, la monture qui sertissait la plaque de jade.

Que dire d'un brûle-parfum représentant en grandeur naturelle un serpent à sonnettes étranglant un canard? Le canard était en argent émaillé, les écailles du serpent en grosses primes d'opale, la tête et la queue en perles américaines, les yeux en émeraudes. Cet objet ne me plaisait pas, je dois l'avouer en toute franchise, et tout en lui reconnaissant certaines qualités. La forme générale n'en était pas heureuse, l'émail du canard luisait comme un vernis, et malgré ses 450 opales, le serpent lui-même, qui était la partie la plus réussie de l'œuvre, laissait à désirer.

Fig. 8. — Flacon de style siamois en émail rouge, avec diamants de formes variées.

Nous n'avons pas à analyser les nombreux spécimens de maroquinerie, tels que buvards, porte-cartes, étuis à cigarettes avec ornements d'or ou d'argent rehaussés de pierres précieuses, qui abondaient dans cette exposition; signalons seulement que ceux pour la confection desquels on avait employé des peaux rares ou curieuses avaient généralement un motif de décoration rappelant l'animal qui avait fourni son épiderme. Ainsi les objets en peau d'éléphant avaient un ornement de style indien dans lequel figurait cet animal; il en était de même pour les objets en peau de chameau, en peau de bison, en peau de lézard, voire même en peau de grenouille....

Indépendamment de Tiffany, mais d'une importance beaucoup moindre, la maison Mermod et Jaccard, de Saint-Louis, avait installé un très grand pavillon ayant près d'une quinzaine de mètres de façade et situé, bien entendu, en bordure de l'avenue principale du Palais des Manufactures. Ce pavillon ne contenait pas seulement de la bijouterie, mais aussi de l'horlogerie, de l'orfèverie, des bronzes, etc. Cette maison, d'origine suisse, fondée en 1857, exposait de la belle joaillerie de fabrication très soignée, des broches, colliers, diadèmes, ainsi qu'un choix considérable de bagues. Un rang d'opales sphériques enfilées comme des perles et séparées chacune par une rondelle en diamant était d'un effet charmant. La fabrique que j'ai eu l'occasion de visiter à Saint-Louis occupe de 30 à 35 ouvriers bijoutiers, dont plusieurs sont Français.

II

LES BIJOUTIERS NON EXPOSANTS A CHICAGO

J'ai exprimé le regret de ne pas avoir vu un plus grand nombre de nos confrères américains se rendre à l'appel de leurs compatriotes de Chicago, et de ne pouvoir,

par conséquent, pas parler de leurs produits. Il y a cependant aux États-Unis des joailliers tels que MM. Théodore Starr, Howard, Reiman, Jacques et Marcus et bien d'autres à New-York, Spaulding à Chicago, Shreve à San-Franscisco, etc., qui auraient figuré avec honneur à l'Exposition, et chez qui j'ai vu des choses intéressantes et souvent même fort remarquables.

La fabrique de M. Shreve, entre autres, mérite une mention, et l'on ne me reprochera pas, je pense, bien qu'il ne soit pas exposant, de lui consacrer quelques lignes dans ce rapport.

Cette maison, qui n'occupe pas moins de 120 ouvriers, offre un exemple peut-être unique d'une fabrique dans laquelle on peut suivre absolument toutes les phases par lesquelles passe une pièce de bijouterie ou d'orfèvrerie; car elle prend le métal à l'état de minerai brut pour le transformer en lingot puis en bijou. Quelle belle leçon de choses ce serait pour nos apprentis! N'oublions pas que nous sommes en Californie, où l'or est tellement abondant qu'on en frappe même les pièces de 25 sous et que l'on a toutes les peines du monde à se procurer des billets de banque. Dans cette maison, on prend donc l'or et l'argent natifs tels que le sol les fournit, et on leur fait subir les différentes opérations de broyage, lavage, etc., nécessaires à la désagrégation du métal. On procède ensuite à la composition des alliages, puis la matière première ainsi préparée est mise entre les mains des différents ouvriers bijoutiers et orfèvres. Non seulement la maison Shreve fait beaucoup d'orfèvrerie et de bijouterie, mais encore de la lapidairerie, de la gravure, de l'estampage, de l'horlogerie, de la gainerie, de la gravure en matrices, de l'émail, de la dorure et argenture, etc. Lorsque la maison fut fondée, les moyens de communication avec l'intérieur étaient si difficiles et si peu sûrs qu'il a fallu, dès le premier jour, organiser un ensemble d'ateliers capables de tout entreprendre sur place et de se suffire à eux-mêmes.

Comme détail remarqué dans les ateliers, nous signalerons : un fourneau à gazéoline et air qui donne les meilleurs résultats; de petites roues en toile imbibée de rouge et animées d'un mouvement de rotation très rapide, servant pour le polissage des bijoux. Le travail se fait ainsi très bien et avec une très grande rapidité. Les soudures se font sur des cartons d'amiante, et la mise à jour préparatoire des pierres est obtenue au moyen d'un foret mécanique qui simplifie et abrège singulièrement le travail.

Parmi les 120 ouvriers de cette fabrique, dont une vingtaine sont Français, il y a environ 40 bijoutiers et 20 graveurs, polisseurs et émailleurs. Les orfèvres gagnent de 4 à 5 dollars par jour, les bijoutiers de 3 à 7 dollars 1/2, les graveurs de 3 à 7, les repousseurs de 3 1/2 à 6 dollars; enfin un bon sertisseur travaillant aux pièces peut se faire jusqu'à 200 dollars par mois. Les ouvriers travaillent à l'heure; la journée commence à huit heures du matin pour finir à cinq heures et demie de l'après-midi; en principe une demi-heure seulement leur est accordée pour le déjeuner, mais ils prennent généralement une heure, bien qu'ils aient tout intérêt à ne pas prolonger leur repas puisqu'ils sont payés d'après leur temps effectif de travail.

Un système très simple et très pratique permet de constater l'heure d'arrivée et de départ de chaque ouvrier, sans contestation possible : sur un tableau placé près de la porte de l'atelier sont inscrits les noms de tous les ouvriers; au-dessous de chaque nom se trouve une entrée de serrure dont l'ouvrier a la clef; un mouvement d'horlogerie fait passer lentement une bande de papier sur laquelle l'heure s'imprime lorsqu'on introduit la clef dans la serrure, de sorte que, en entrant et en sortant, l'ouvrier marque lui-même ses heures de présence sans qu'aucune réclamation se produise jamais. C'est un système analogue qui sert à contrôler les rondes de nuit dans nos théâtres.

Pendant que nous sommes en Californie, qu'il me soit permis d'ajouter quelques mots sur les bijoutiers chinois qui s'y trouvent en assez grand nombre. Bien que la Chine ait été représentée à la *World's Fair* par plusieurs exposants, il n'y avait parmi eux aucun bijoutier.

A San-Francisco, le quartier chinois avec ses temples, ses théâtres, ses restaurants, ses maisons de jeu, ses fumeries d'opium, forme une véritable ville habitée par plus de 30,000 Célestes qui y vivent absolument comme dans leur pays d'origine. Rien n'est plus curieux que d'observer leurs mœurs, leurs usages et de s'initier à leur manière de vivre. Les bijoutiers sont installés dans de petites échoppes noires,

Fig. 9. — Ornement de corsage, formé de 295 diamants et de 141 perles (Maison TIFFANY).

fumeuses, souvent en sous-sol, imprégnées de cette odeur particulière à la race jaune, et dans lesquelles les enfants grouillent comme une nichée de jeunes rats. Ces taudis servent en même temps d'ateliers et de boutiques où l'on trouve cependant des spécimens curieux d'un genre de fabrication spécial. Il y a bien dans cette ville chinoise qulques maisons d'une certaine importance, comme celle parfaitement tenue de Laï-Shang, qui occupe 7 ou 8 ouvriers, et celle de Gim-Hi; mais ce sont là des exceptions; les bijoutiers chinois n'ont en général qu'un ou deux ouvriers; plus souvent même ils travaillent seuls, fabriquant et vendant eux-mêmes leurs produits. On les retrouve ainsi sur toute la côte du Pacifique, reproduisant éternellement les mêmes modèles; ce sont des bagues, des bracelets en or fin, repoussé et ciselé, sur lesquels se détache une frise d'animaux fantastiques d'assez haut relief; ou bien encore des ornements pour la coiffure : peignes, épingles, barrettes, représentant soit des papillons en jade et perles, soit des motifs ornementaux rehaussés parfois d'émail et de plumes naturelles, avec un mélange de filigrane d'une finesse extraordinaire. En général, les Chinois sont très modérés dans leurs prix; ils sont extrêmement méfiants et ne sortent de leur petite vitrine qu'un seul objet à la fois, ils le pèsent ensuite avec la plus grande attention sur des balances très primitives à un seul plateau, et n'ajoutent que peu de chose pour la façon, car ils sont très laborieux, se contentent d'un gain des plus modestes et vivent pour ainsi dire de rien.

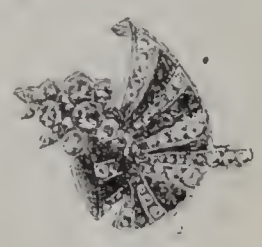


Fig. 10. Chapeau de Merveilleuse broche en diamants et pierres de couleurs.

Après avoir profité de ces qualités des Chinois, les Américains les leur reprochent aujourd'hui sous prétexte que l'homme qui gagne de l'argent dans un pays sans le dépenser est un hôte inutile et même nuisible; ils cherchent même à expulser ces ouvriers de race jaune qu'ils ont expressément appelés lors de la construction de leurs chemins de fer, et qui, depuis, ont fait souche sur le sol des États-Unis.....

III

CONCLUSION

Fig. 11. Petite montre en forme de fraise, émail rouge piqueté de diamants.

.....Jusqu'à présent, notre pays semblait détenir le monopole exclusif des tentatives hardies et des créations fécondes dans le domaine de l'art. Depuis quelques années, des efforts considérables sont faits de l'autre côté de l'Atlantique pour nous disputer cette suprématie si longtemps incontestée, et il est juste de reconnaître que les résultats obtenus déjà ne sont pas sans importance.

Nous ne parlons pas ici de la joaillerie américaine : nous avons vu qu'elle est absolument copiée sur la nôtre, au point qu'on la croirait fabriquée à Paris; mais il n'en est pas de même de l'orfèvrerie et des objets d'art. Là, comme du reste dans l'architecture, dans la décoration des appartements, dans le mobilier et dans un grand nombre d'autres industries, on trouve des traces évidentes d'un style spécial, encore en formation, mais suffisamment caractérisé déjà. Il est, je crois, particulièrement intéressant pour nous de savoir quels sont les défauts, les qualités, les tendances du goût américain et la situation actuelle de l'art décoratif de l'autre côté de l'Atlantique. Les opinions les plus diverses ont été émises à ce sujet : d'après quelques-uns, les Américains seraient pour les artistes de la vieille Europe des concurrents peu redoutables, presque négligeables ; certains autres, au contraire, les croient appelés à nous dépasser et à nous supplanter dans un avenir assez rapproché; à mon avis, c'est entre ces deux termes extrêmes qu'il faut placer la vérité.

Les Américains, comme nation, existent depuis un siècle à peine; il n'y a guère plus de trente ans qu'ils ont commencé à s'occuper d'art; néanmoins ils ont fait dans ces derniers temps des progrès si considérables, qu'ils sont arrivés maintenant presque au même point que nous.

Sans traditions, sans classiques, mais aussi sans préjugés, ils ne se remplissent pas l'esprit d'une érudition encombrante, d'une science surannée qui paralyse trop souvent la faculté d'invention. Leur cerveau n'est pas un arsenal de documents, de vieilles formules dans lesquels ils vont puiser quand ils ont quelque chose à créer : ils préfèrent conserver intactes leurs facultés pour pouvoir ainsi rendre ce qui frappe leur imagination avec une expression plus fraîche et plus spontanée. Ce n'est pas qu'ils dédaignent ou repoussent systématiquement l'étude des styles; mais ils ne cherchent à les connaître qu'au point de vue historique et afin de pouvoir précisément éviter les redites. Aussi, chez eux, sent-on toujours la préoccupation de l'original, de l'inédit. Rarement on les voit reproduire avec une minutie scrupuleuse un style déterminé : ils cherchent plutôt à s'en inspirer en le modifiant, en l'*américanisant*, si je puis m'exprimer ainsi. La décoration de leurs objets est peut-être lourde, surchargée d'ornements; il est possible qu'elle ne soit pas de notre goût, ni même de bon goût; malgré tout, elle a quelque chose de personnel que je préfère encore à la routine où nous sommes restés si longtemps et d'où nous commençons à peine à sortir.

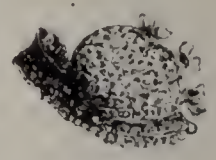
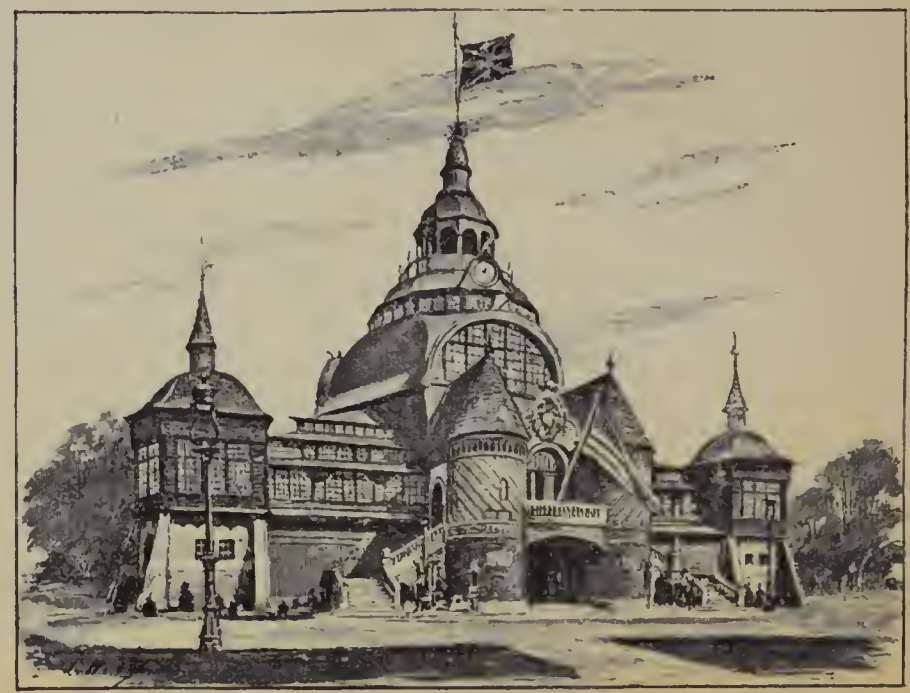


Fig. 12. Broche en forme de bonnet, rubis et diamants.

Nous avons dit quel observateur étonnant de la nature est le Japonais, avec quel véritable amour il étudie et transpose le thème naïf que lui fournit une plante, un insecte. Les Américains, ses voisins par le Pacifique, lui ont emprunté les

L'EXPOSITION DE CHICAGO



LES PALAIS PARTICULIERS DES ÉTATS ET DES NATIONS

premiers éléments de leur décoration et se sont contentés pendant quelque temps de l'imiter presque exclusivement (on se rappelle encore en France l'orfèvrerie martelée exposée par Tiffany, à Paris, en 1878); plus tard, en y mêlant des motifs persans et indiens et quelques réminiscences de nos styles européens, ils ont fait sortir de cet art japonais, si simple et si vrai, un art compliqué et surchargé auquel ils ont donné le nom de *style saracénique*.

Cette tendance à surcharger, caractéristique du style américain actuel, s'explique du reste tout naturellement : comment cet homme si actif, si amoureux du mouvement, que, même pour se reposer, il lui faut le balancement continuel du *rocking-chair*, comment, dis-je, cet homme, en présence d'un vase à décorer, d'un ornement à ciseler, pourrait-il résister à cette fièvre intérieure qui l'agite incessamment! Il a beau s'inspirer d'un motif naïf et tranquille, sa propre nature l'entraîne malgré lui à y ajouter un détail, puis dix, puis vingt, et à alourdir ainsi ce qui aurait pu rester charmant. Il ignore absolument l'heureux effet des parties calmes, des *repos* dans une composition : tant il est vrai que dans l'art d'un peuple on retrouve presque toujours comme un reflet de son tempérament!

Fig. 13.
Miroir de style égyptien avec scarabées sertis dans les ornements d'or, d'argent, lapis-lazuli, etc.

Il est bon toutefois de se rappeler que l'art américain n'en est encore qu'à ses débuts, il ne se manifeste pas encore dans la décoration des objets usuels, qui reste en général inférieure; mais on en trouve l'expression très originale et très réussie dans certains types choisis, encore peu répandus, qui témoignent des progrès considérables que l'art ornemental a faits de l'autre côté de l'Océan. Citons entre autres les si remarquables vitraux de MM. Healy et Millet, les très belles productions en verreries, vitraux et meubles de M. Tiffany, les fils du joaillier; les ornements architecturaux de M. Sullivan, les étoffes et les tentures nouvelles. Citons aussi les beaux hôtels particuliers de New-York, dans la décoration desquels les anciens styles ont été si heureusement rajeunis. Du reste, ici comme partout, les Américains n'épargnent rien pour atteindre le but qu'ils se sont assigné et qu'ils poursuivent avec une volonté opiniâtre. Dans toutes les villes importantes des États-Unis, des écoles professionnelles, des bibliothèques, des musées, dotés avec une générosité bien rare chez nous, répandent la bonne semence sur ce sol vierge où tout pousse encore avec exubérance, sans culture et sans choix. Mais bientôt les Américains sauront discerner la bonne plante de l'herbe folle; à leur fougue actuelle succéderont le calme, la sagesse, la sûreté du goût, et ils produiront alors, il n'en faut pas douter, de grandes et de belles choses, dans un style qui leur sera bien personnel. Déjà le mouvement se dessine : le petit groupe de gens éclairés qui formait le noyau artistique, il y a dix ans, sera légion avant dix autres années, et nous assistons à l'aurore d'un art que nous croyons sincèrement appelé à briller d'un vif éclat.

HENRI VEVER.

LES MEUBLES D'UNE CHAMBRE
A COUCHER

CAUSERIE D'UN ARTISTE
A PROPOS DU CONCOURS DU LOUVRE

Premier article.

Lorsque les questions d'art, surtout d'art décoratif, se présentent à la réflexion, on s'étonne de l'abondance des théories et l'on se sent tout rêveur de comprendre que bien peu se prêtent à une réalisation pratique. Qui peut douter que cela provient d'une vision pas assez concise des choses discutées avec un raisonnement inconsistant?

Quand on entreprend une œuvre, surtout une œuvre appelée à un rôle décoratif, il faut d'abord tenir compte des besoins et des convenances auxquels elle doit répondre, et puis il faut négliger les expressions d'art, stériles par elles-mêmes. Ces expressions, à mon avis, sont : l'hiératisme absolu, la réminiscence d'un style ancien, la servile copie de ce qui a beaucoup de succès et l'amour de l'éclectisme. L'hiératisme a des formules, des procédés, des formes stationnaires qui ne peuvent se développer dans le sens du mieux et deviennent, en se répétant, banales. La réminiscence d'un style ancien met l'imagination dans la situation d'une chèvre attachée en un pré, qui broute jusqu'où va sa longe. Néanmoins, il ne faut pas négliger d'étudier l'esprit et le caractère des arts d'autrefois; dans cette étude on assouplit son imagination et l'on retrempe son sentiment personnel.

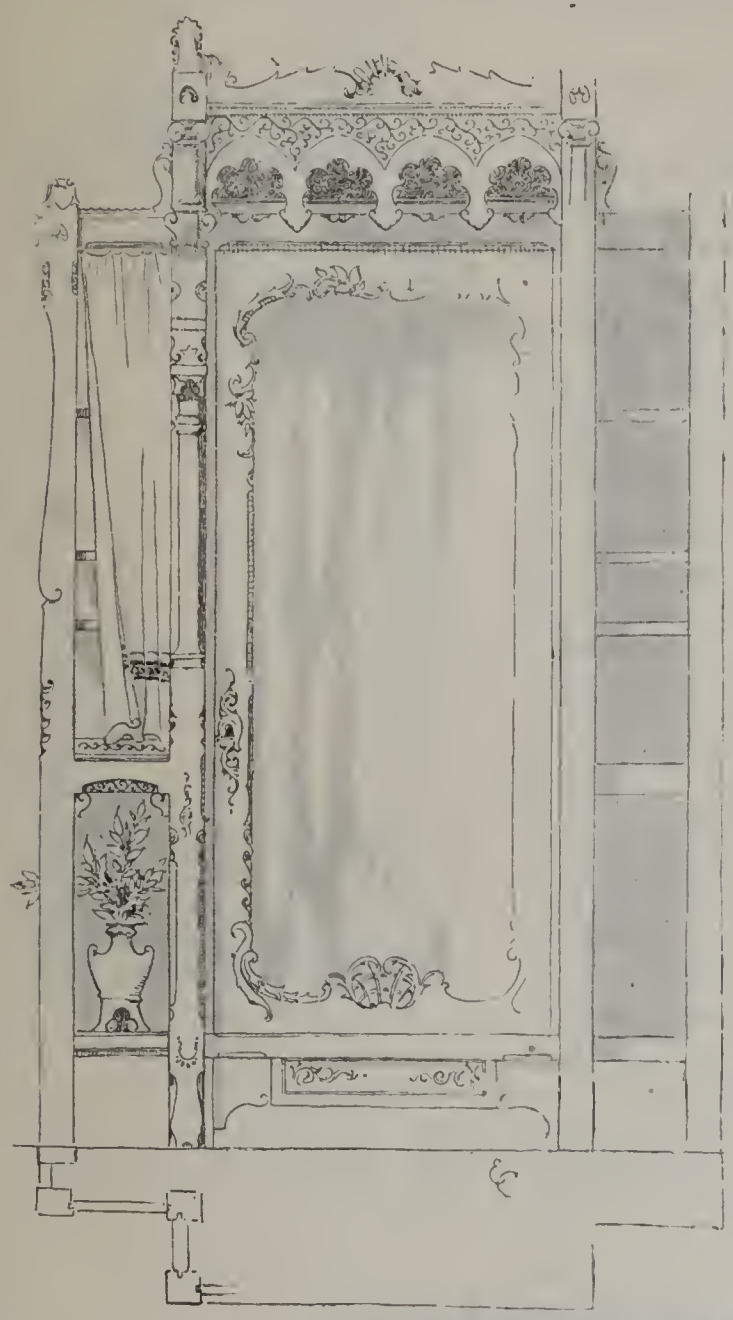
Une œuvre vraiement originale est presque toujours, d'aspect, vivante; on éprouve du charme à la voir. Si elle procède de l'étude de la nature, elle sera fleurie d'attraits et n'aura pas ce je ne sais quoi de morose et d'ennuyeux qu'on observe dans les compositions qui n'en sont pas inspirées. Étudier la nature, c'est étudier la vie : gardons-nous toutefois de copier servilement ses réalités, car nous ne ferions qu'une besogne insipide.

Ces préliminaires énoncés, j'en arrive tout de suite à mon sujet qui est délicat et subtil entre tous, puisqu'il met l'imagination aux prises avec ce problème à la fois charmant et compliqué : « l'ameublement d'une chambre de femme. »

Sans revenir sur tout ce qui en a été dit, je crois que pour être original il serait très utile de se rendre compte que le bois est une matière fibreuse dont la qualité la plus précieuse est une rigidité naturelle. A quoi bon faire des meubles gondolés, tourmentés, compliqués, dont le travail est immense, fatigant, coûteux

au-delà de l'effet obtenu? Que de peines dépensées dont le résultat artistique n'est incontestable qu'à condition d'avoir été conçu par un ébéniste qui ait un grand goût. Et, du reste, combien sont rares les ouvriers à l'âme artiste!...

En une évocation légère la chambre à coucher m'apparaît d'une façon particulière à moi, sans doute; mais j'ai pour avis qu'en ces pièces intimes d'une habitation on doit fuir la mode et désirer une chambre à coucher ne ressemblant pas à celle du voisin.



Croquis d'une Armoire à glace.

Donc, ce serait un joli décor, pimpant comme une églogue et clair comme le renouveau.

J'insiste sur ce point : il faut que la chambre soit claire. Pour bien des êtres l'impression matinale rayonne sur toute la journée, et c'est aisé de songer que les décors clairs peuvent nous rendre avenants et agréables, non seulement avec les autres, mais aussi avec nous-mêmes.

Il y aurait des étoffes fleuries de coloris tendres comme les primes floraisons du printemps, des broderies légères exquisement imaginées, des dentelles délicates comme un rêve. Les tentures de satin auraient des teintes un peu passées; quelques amphores à fleurs, enrubannées, pendues au mur, mettraient comme des points brillants parmi les étoffes.

Pour les formes ornementales concourant à la décoration, s'adresser de préférence à la flore, éviter la monotonie des formes et des couleurs, sans cependant laisser de côté l'harmonie.

Les demeures étaient, à l'origine, d'une grande simplicité. La terre, garnie d'herbes, était le plancher; plus tard on y étendit des peaux de bêtes, ensuite des pierres, puis des pièces de bois. Les murs, d'un luxe rudimentaire, étaient simplement garnis de branches d'arbres, quelquefois de guirlandes fleuries. Eh bien! pour la décoration de la chambre à coucher, il faudrait se souvenir de ces simples origines.....

La chambre, claire et jolie, doit être arrangée en y faisant contribuer autant que possible sa propre imagination. Les étoffes brodées, les dentelles aux sobres et jolis coloris doivent s'associer harmonieusement aux meubles. Qu'une opu-

lence élégante et gaie flotte parmi tout le décor. La pire faute de goût qui soit, c'est le manque de pondération. Par exemple, des meubles trop riches dans un intérieur à l'aspect pas assez luxueux, ou bien le contraire. C'est une faute de goût aussi, d'étaler un luxe au-dessus de ses moyens. Cela amène l'amour du clinquant, autrement dit le faux luxe, et sa constante vision a la pire suite qui soit : gênant vis-à-vis de soi et ridicule vis-à-vis des autres.

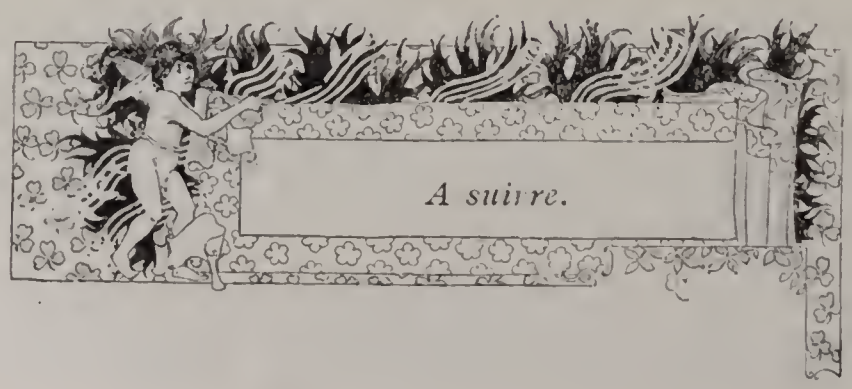
Croquis d'une Armoire à glace.

Les principaux meubles d'une chambre à coucher sont le lit et l'armoire à glace.

Comme il est dit précédemment, pour laisser son caractère particulier au bois, matière fibreuse, rigide, il serait à souhaiter qu'en faisant un meuble on cherchât des combinaisons partant de la ligne droite ; ainsi, la construction serait logiquement traitée, et le meuble en serait tout aussi élégant que s'il présentait une recherche de lignes courbes où montants, traverses, panneaux sembleraient craindre de laisser croire qu'ils sont en bois. Le travail du bois coupé à contre-fil n'est qu'un tour de force après tout, un aveu que l'imagination s'est refusée à trouver une simple combinaison à ligne droite, un peu originale.

Le respect de la matière est une convenance qu'il ne faut pas négliger, car c'est un point d'appui, un guide en quelque sorte. Dans un meuble, la beauté provient surtout de sa construction logique. Il faut que toute décoration soit comprise dans une pièce équarrie : les planches des panneaux ont généralement $0^{m}22$, et les montants et traverses $0^{m}08$. Au droit des assemblages, il est nécessaire de laisser la plus grande force possible au bois, aussi les traverses moulurées, les chanfreins, les montants élégis doivent s'arrêter où il y a assemblage. De cette façon, les meubles ont déjà un aspect particulier, même sans autre décoration que des chanfreins dans les montants et des moulures dans les traverses.

ÉMILE CAUSÉ



NOS PLANCHES HORS TEXTE

Pièce d'orfèvrerie exécutée par M. A. Aucoc (M. Paul Aubé, sculpteur). — Une idée heureuse est celle qu'a eue M. Gordon-Bennett, cet Américain de Paris, directeur du *New-York Herald*. Ayant eu l'intention de faire don de trois prix aux vainqueurs des trois courses nautiques qui ont eu lieu cette année le 1er avril à Nice, il commanda trois pièces d'orfèvrerie à des maisons de nationalité différente: la première, à Tiffany, de New-York; la seconde, en Angleterre; la troisième, à M. Aucoc, de Paris. Ces trois œuvres ont été exposées durant quelque temps à Nice, peu de jours avant la course: il aurait été désirable que cette exposition eût lieu également à Paris, car les amateurs auraient, à coup sûr, pris le plus grand intérêt à cette sorte de concours international entre les orfèvres dont M. Gordon-Bennett a eu l'initiative intelligente autant que généreuse.

Nous ne parlerons pas de la pièce exécutée en Angleterre, et pour cause. Celle des Américains était de beaucoup meilleure, quoique d'un goût encore contestable. Quant à celle que le directeur du *New-York Herald* a demandée à M. Aucoc, elle fait le plus grand honneur à l'orfèvrerie française, et nous donnons la reproduction de cette œuvre remarquable par le procédé de l'héliogravure, pour que nos lecteurs puissent juger de ses mérites.

C'est le très distingué sculpteur Paul Aubé, que M. Aucoc a choisi comme collaborateur. Tous deux ont mis en commun, dans un esprit de complète solidarité, leur talent et leur goût. Ils n'ont qu'à se féliciter, au point de vue du résultat obtenu, de l'influence réciproque qu'ils ont su exercer l'un sur l'autre. Rarement M. Aubé a été mieux inspiré; ses figurines sont délicieuses de grâce délicate, de souplesse et d'élégance; jamais M. Aucoc n'a produit d'œuvre plus parfaite; elle est d'un sentiment moderne bien franc et d'une originalité savoureuse.

Destinée au vainqueur de la course à la vapeur, la pièce commandée à M. Aucoc devait donc tout d'abord exprimer l'idée de la supériorité de la navigation au moyen de l'hélice sur la voile et l'aviron. On avouera que le problème était assez malaisé à résoudre. MM. Aubé et Aucoc y sont parvenus avec beaucoup d'ingéniosité. Sur un bloc de cristal de roche d'une dimension inusitée, et dont la base, taillée intelligemment par Varangoz, figure les flots transparents de la mer, avec rochers et poissons, tandis que la partie supérieure représente une nef légère, ondulant sur les vagues, le sculpteur a placé ses figures en argent doré: d'un côté on voit, assise, une charmante jeune femme personnifiant la Navigation à la voile, qui, ayant laissé tomber au travers de l'esquif, l'antique mât, désormais inutile, serre le poing de colère en constatant sa défaite; de l'autre, c'est la Science triomphante portant sur son épaule un génie aux grandes ailes qui a dans ses mains la palme et la couronne réservées au vainqueur. Sur les flancs de la nef, à côté de l'ancre d'or, une minuscule hélice de cristal, presque invisible si on la compare à la majesté tombée de la voile, marque le contraste et dit clairement: « Ceci a tué cela! »

Impossible, en vérité, de mieux traduire une pensée essentiellement abstraite. Pour les détails de l'exécution, nous ne nous attarderons pas à les signaler. L'association heureuse du cristal et du métal doré; le charme des figurines, qui sont modelées avec un art consommé, sans préciosité ni mièvrerie; leur mouvement, qui donne la sensation du roulis

tout l'harmonieux ensemble de l'œuvre, en un mot, voilà autant de qualités exquises attestant l'habileté et le goût des auteurs de cette pièce hors ligne. Nos félicitations bien sincères à M. Aucoc... et à l'heureux possesseur de cet objet d'art.

***

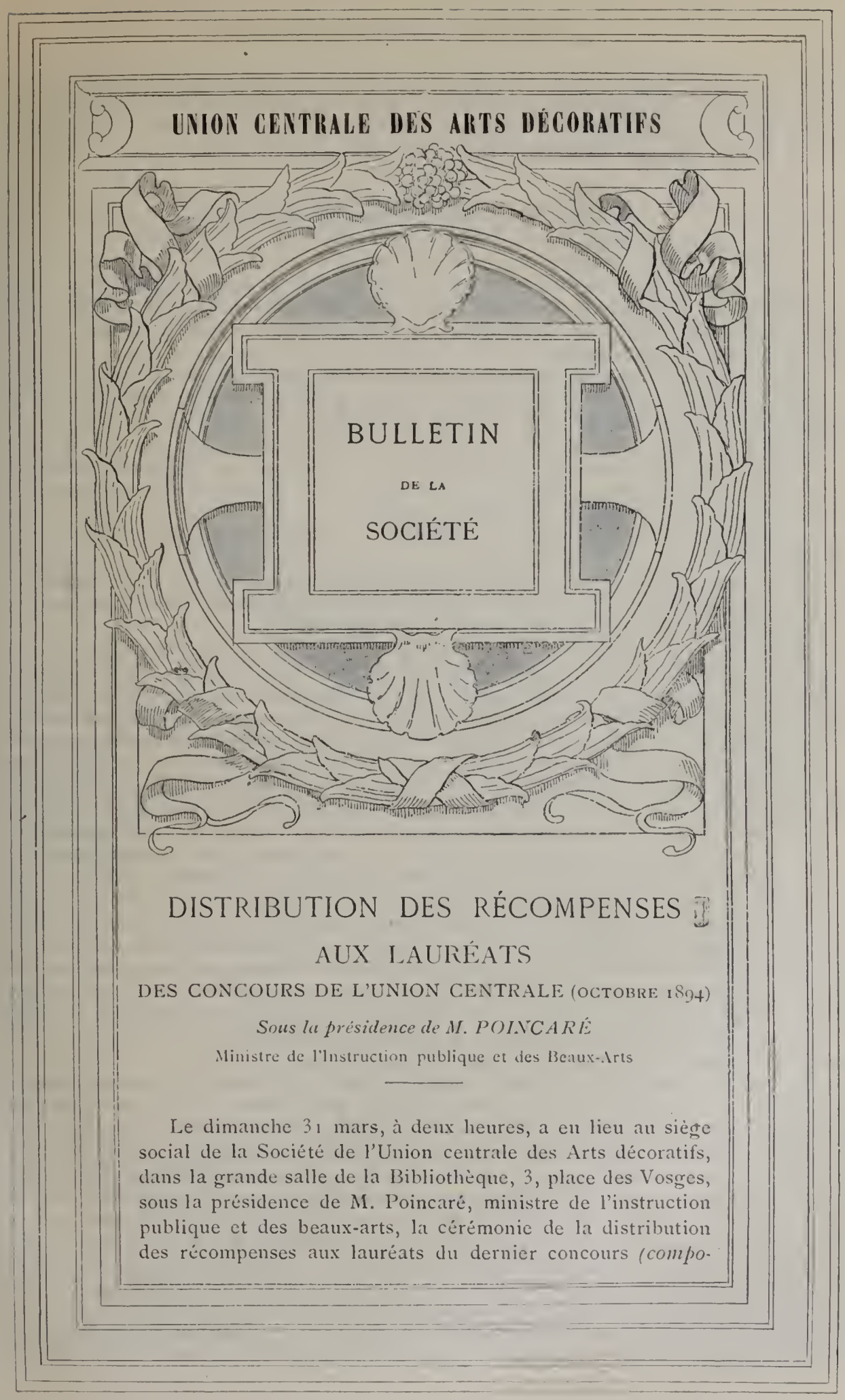
Les modèles de céramique de L. Carrier-Belleuse. — C'est la mode, à présent, que les journaux quotidiens organisent des expositions d'art dans leurs « salles de dépêches ». Tout récemment, l'*Eclair* a ouvert ses salons de la rue Montmartre aux œuvres que M. Louis Carrier-Belleuse, directeur des travaux d'art de la célèbre faïencerie fondée par M. H. Boulanger à Choisy-le-Roi, exécute pour cette manufacture. Il y avait là, peut-être, une centaine de pièces de tous genres : bustes, statuettes et groupes polychromes, des vases, des porte-bouquets, des plats décoratifs, des lavabos, etc., etc., composés avec cette abondance d'imagination, cette souplesse de main, cette facilité de conception qui semblent, chez M. Louis Carrier-Belleuse, un héritage de famille. Il a de qui tenir, en effet, et il faut louer les directeurs de la faïencerie de Choisy-le-Roi d'avoir confié la composition de ses modèles à cet artiste de race. Il y a là, pour beaucoup de manufactures, un exemple à imiter.

Ce n'est pas, néanmoins, que nous n'ayons quelque velléité de chercher tant soit peu querelle à M. L. Carrier-Belleuse pour la forme ou pour la coloration de ses œuvres de céramique. Il ne semble pas encore très au fait des conditions de l'industrie spéciale à laquelle il prête son talent, et son esthétique paraît bien un peu primitive lorsqu'on la contrôle avec les lois irréductibles qui régissent les formes par rapport à la destination et à la matière. De la fantaisie, il en a à revendre. Mais qu'est-ce que la fantaisie qui ne respecte aucun des principes rationnels auxquels se mesure la pureté du goût? Il a une tendance marquée pour les colorations tendres, claires, un peu anémiées, compliquées et multipliées. Certes, la gaieté est le propre de la céramique. Les tons frais et vifs, même les roses pâles ou les bleus languissants peuvent convenir, je le veux bien, à la faïence. Mais il n'en faut point faire abus. Je conseille à M. L. Carrier-Belleuse de lire ce qu'a écrit M. Bracquemond à ce sujet ; il sera vite convaincu de la nécessité de raviver et aussi de simplifier sa palette de feu de moufle ou de grand feu.

Au surplus, il y a dans les céramiques que M. L. Carrier-Belleuse fournit à la faïencerie de Choisy-le-Roi des œuvres qui méritent des éloges. Celles que nous reproduisons — un vase sur la panse duquel luttent des enfants nus, et une série de pots et de cuvettes à bascule — sont du nombre, sans parler d'autres pièces d'art, telles que le *Char des Amours,* ou de ravissantes statuettes.

Dessin de broderie pour un dossier de fauteuil.
Cours de composition décorative de l'École des beaux-arts de la ville de Lyon.
Concours annuel de la Chambre de commerce (mars 1895) applicable aux tissus.
Projet de M. Hip. Melet (1re mention).

« LA VICTOIRE DE L'HÉLICE SUR LA VOILE »
Pièce d'Orfèvrerie, Or et Cristal de roche, offerte par M. GORDON BENNETT
au Vainqueur d'une des trois courses des régates de Nice (17 Avril 1895)
M. PAUL AUBE Statuaire exécution de M. A. AUCOC



DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES

AUX LAURÉATS

DES CONCOURS DE L'UNION CENTRALE (OCTOBRE 1894)

Sous la présidence de M. POINCARÉ

Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

Le dimanche 31 mars, à deux heures, a eu lieu au siège social de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, dans la grande salle de la Bibliothèque, 3, place des Vosges, sous la présidence de M. Poincaré, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, la cérémonie de la distribution des récompenses aux lauréats du dernier concours *(compo-*

sition pour une étoffe de tenture) organisé par la Société et jugé au mois d'octobre 1894.

Le ministre, accompagné de son chef de cabinet, a été reçu par M. Georges Berger, député de la Seine, président de l'Union centrale, et les membres du Conseil d'administration.

M. Berger a ouvert la séance par le discours suivant :

DISCOURS DE M. GEORGES BERGER

Monsieur le Ministre,

Il y a peu de semaines vous avez bien voulu approuver par vos signes d'acquiescement et par votre réponse les paroles que je prononçai à la tribune de la Chambre des députés, pour la défense de l'art décoratif et pour la cause de ses artistes, que nous désirons voir placés en pleine lumière, sous le drapeau de l'unité de l'Art.

Vous avez refusé l'augmentation de crédit que je sollicitais par question de principe; je me suis incliné, car notre situation financière ordonne l'économie, et d'ailleurs dix bonnes paroles sorties de la bouche d'un ministre tel que vous en faveur de l'art industriel valent mieux qu'une dizaine de mille francs qui seraient tombés sur celui-ci à travers une fissure du budget.

Je vous remercie donc, en vous souhaitant la bienvenue dans notre Bibliothèque de l'Union centrale. Cette Bibliothèque est modeste dans son aspect, mais elle est fière des trésors documentaires qu'elle peut mettre à la disposition de ceux qui étudient.

Je vous remercie au nom de tous ceux que vous voyez devant vous, apprentis, maîtres et amis de l'art décoratif.

Nous avons besoin que le Gouvernement nous continue sa bienveillance et l'accentue. Voyez en effet quelle est notre situation! Grâce à vous, à notre ami et collègue M. Georges Trouillot et au Parlement, les Musées nationaux vont posséder la personnalité civile.

Notre Musée des Arts décoratifs, qui constitue l'un des services les plus importants de l'Union centrale, bénéficie, en principe, de cette personnalité civile qui a été accordée depuis longtemps à notre Société; mais, de fait, et à proprement parler, ce Musée n'existe point, parce qu'il est sans logis. Nous avons accumulé dans un coin, glacé ou torride suivant les saisons, du Palais de l'Industrie, des collections qui réclament la possibilité d'être vues et appréciées, parce qu'elles sont dignes de l'être.

Donnez-nous un toit, Monsieur le Ministre, l'art décoratif, que tous les autres pays abritent dans des palais construits à sa destination, ne peut continuer à être traité en vagabond et en paria dans la capitale de la France. Je connais vos bonnes dispositions, qui sont celles du Gouvernement tout entier, et M. le Président de la République m'a fait l'honneur de me témoigner tout dernièrement sa sollicitude pour l'œuvre que notre Société poursuit en accomplissant un acte méritoire d'initiative privée. Mais nous sommes peut-être à la veille d'être chassés d'où nous sommes par la démolition du Palais de l'Industrie. Nous ferions honneur au pays si, en 1900, on nous trouvait installés dans le Pavillon de Marsan, qui nous est promis. C'est là que nous réaliserions un programme caressé dès l'origine et en tête duquel nous avons inscrit l'ouverture du soir. Avant même qu'il ne fût question des facilités de la lumière électrique, nous avions compris dans tous les plans que nous dressions pour l'aménagement des locaux qu'on nous promettait ou que nous convoitions, un éclairage du soir dans nos salles d'expositions, d'études et de conférences. Le Musée des Arts décoratifs ne saurait exister sans être ouvert le soir aux artisans que le travail professionnel retient à l'atelier pendant les heures de la journée; une pareille organisation fait défaut à Paris.

Le Conseil d'administration de l'Union centrale, Monsieur le Ministre, n'a que des tendances libérales; il n'est pas doctrinaire. Il s'inquiète peu de savoir où commence l'art décoratif du côté des beaux-arts, et où il finit du côté de l'industrie. Nous nous efforçons de rendre de plus en plus intime, enviable et féconde, l'alliance du sentiment et de la connaissance de l'art avec la pratique du métier. Et si, parfois, nous désirons faire valoir, dans de sensembles à part ou dans des milieux spéciaux, les plus beaux produits de cette alliance qui peut aussi être définie *l'Union du Beau avec l'Utile,* c'est que nous prétendons avoir la mission de fixer l'attention et le goût de tous sur des choses qui, en dehors de leur destination d'usage, ne sauraient être seulement l'ornement de l'habitation ou la parure de la personne; nous voulons qu'on se décide à voir en elles les éléments de collections artistiques et qu'elles parviennent à détourner les amateurs d'une recherche trop absolue de l'ancien, de cette recherche qui les passionne souvent jusqu'à les conduire à subordonner l'âge présumé de l'objet à sa condition de beauté vraie. Nous avons acheté pour notre Musée et nous continuerons d'acquérir les modèles d'autrefois qui nous paraîtront susceptibles d'être étudiés avantageusement; mais maintenant

que nous sommes devenus relativement riches en types essentiels des arts du passé, nous sommes décidés à faire de plus en plus ce que nous nous étions toujours promis d'accomplir, c'est-à-dire à provoquer, à encourager, à réaliser la création de belles pièces modernes signées des noms de leurs auteurs, qui soient dignes d'être éditées et répandues par nos industriels d'art qui sont les premiers du monde.

Nous préparons et nous activons ce mouvement de l'art décoratif contemporain au moyen de concours entre artistes et entre élèves de nos écoles d'art professionnel. Vous allez présider à la distribution des récompenses obtenues à la suite du concours que nous avions institué pour un dessin d'étoffe d'ameublement. Les résultats satisfaisants de ce concours font honneur à celles et à ceux qui y ont pris part.

D'autre part, le Conseil de l'Union centrale a décidé que la plupart de ses ressources budgétaires de 1895 à 1900 sera affectée à la production d'objets d'art industriel destinés à figurer à la prochaine Exposition universelle de Paris sous les noms de leurs auteurs et sous la rubrique générale de l'Union centrale des Arts décoratifs. Dans ce but, elle instituera des concours spéciaux dont les programmes ont déjà été ébauchés. C'est afin de parfaire l'élaboration de ces programmes, grâce à la collaboration d'hommes compétents, et de nous assurer des juges aussi éclairés qu'impartiaux des concours, que l'Union centrale a demandé à plus de cent personnes occupant des rangs distingués dans la connaissance et la pratique de l'art décoratif, de lui faire l'honneur de siéger dans une Commission consultative.

J'ai l'honneur, Monsieur le Ministre, de vous présenter MM. les Membres de la Commission consultative de l'Union centrale des Arts décoratifs. Vous voyez devant vous une élite de la nation artistique et industrielle, des penseurs et des praticiens, des écrivains d'art et des dessinateurs. Le Conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs ne peut leur témoigner sa reconnaissance d'une façon plus significative qu'en vous priant de vouloir bien leur adresser vous-même, dans un instant, le remerciement que mérite leur patriotique empressement à venir s'associer à nos travaux.

Nous soumettrons à la Commission consultative des plans de programmes de concours conçus dans des ordres d'idées différents; les uns, par exemple, spécifieront les espèces des objets à mettre au concours; les autres laisseront à chacun la liberté de choisir l'espèce d'objets qui lui plaira pour prendre part au concours correspondant à sa profession artistique industrielle. La Commission émettra des avis, et le Conseil s'en éclairera pour fixer ses résolutions. L'esprit même de ces programmes prouvera notre volonté de supprimer autant que possible l'anonymat des œuvres, car les industriels d'art qui font partie du Conseil d'administration de l'Union centrale ont participé à leur rédaction dans ses grandes lignes, et je suis persuadé qu'ils seront les premiers à commander aux lauréats l'exécution des modèles primés dans les cas où notre Société renoncera à son droit de préemption.

J'espère, Monsieur le Ministre, vous avoir indiqué en ces quelques mots ce qu'est l'œuvre de l'Union centrale et la façon dont cette œuvre grandira sûrement si le Gouvernement consent à accorder à notre Société un asile et à signer avec elle une convention analogue à celle que la Chambre a votée lorsqu'il a été question des terrains du quai d'Orsay. Vous avez bien voulu me dire que vous aviez parcouru le volume qui contient le compte rendu du Congrès des Arts décoratifs dont nous avons été les promoteurs l'an dernier; vous y aurez vu avec quelle indépendance et avec quel enthousiasme pour l'art décoratif des idées de progrès ont été exprimées; nous nous inspirons de toutes ces idées en calmant de tout notre pouvoir des impatiences que nous partageons et devant lesquelles notre bon vouloir reste trop impuissant, parce que nous sommes trop mal partagés sous le rapport de l'aide effective de l'État. Sauvez-nous, Monsieur le Ministre, et je vous promets que nous sauverons en France beaucoup de belles et bonnes choses qui menaçaient de sombrer par lassitude de n'être pas secourues, alors surtout que la concurrence étrangère lève la tête; celle-ci regarde en face ce qui, chez nous, l'éblouissait autrefois et devra l'éblouir encore dans un avenir très prochain.

Aidez-nous, Monsieur le Ministre, pour que les industries d'art de la France apparaissent en 1900 dans tout leur éclat.

J'ai réservé pour la fin le coup décisif que je veux vous porter, Monsieur le Ministre, c'est-à-dire l'appel que l'Union centrale tient à adresser au Gouvernement sous une forme irrésistible. Sachez donc que nous avons constitué un Comité de dames qui formera plus tard l'une des sections de notre Commission consultative, et qui débutera par l'organisation d'une Exposition de travaux féminins dont l'ouverture a été fixée au 27 avril prochain. Nous avons vu venir à nous des femmes appartenant à toutes les classes éclairées de la société et choisies parmi celles qui charment artistement

leurs loisirs par ces délicats travaux à l'aiguille du petit art décoratif, qui semblent dus à des doigts de fées. Ces femmes ont compris qu'elles ont le devoir — elles qui travaillent pour leur agrément — d'être les directrices et les protectrices de l'ouvrière qui travaille pour vivre. Au nom de la vieille galanterie française, donnons aux patronnes de l'Art décoratif un lieu de réunion digne de leurs vertus et de leur dévouement.

DISCOURS DE M. POINCARÉ

Le Ministre a répondu par le discours que voici :

Le concours que vous demandez au Gouvernement, le Gouvernement n'a pas le droit de vous le refuser. Ce serait vouloir décourager en ce pays l'initiative et la persévérance que de tarder plus longtemps à vous donner la légitime satisfaction que vous réclamez. Vous êtes, dites-vous, à la veille d'être expulsés du Palais de l'Industrie. Ne craignez rien; vous n'êtes pas de ceux à qui l'État puisse marchander son hospitalité. Le Palais de l'Industrie abrite sous son armature vitrée des sociétés et des œuvres également dignes d'intérêt. Personne ne songe à en exproprier aucune sans dédommagement. Vous, Messieurs, qui consacrez tant d'efforts à l'embellissement des habitations humaines, peut-on vous priver vous-mêmes indéfiniment d'une demeure convenable, et sera-t-il dit que nous condamnons à vivre d'une vie incertaine, inquiète et nomade, ceux-là mêmes qui se sont donné pour mission de faire pénétrer dans les logis les plus modestes comme dans les appartements les plus somptueux le souffle de l'art et le rayon de la beauté? Le Gouvernement ne commettra point cette paradoxale injustice; il m'a autorisé à vous promettre qu'il étudierait, de concert avec vous, le moyen d'installer l'Union centrale au Pavillon de Marsan...

C'est un devoir public que de faciliter votre tâche, car vous êtes des meilleurs parmi les bons ouvriers de la civilisation. L'exemple que vous donnez a la force et la vertu d'un enseignement général. Vous voulez entretenir et propager les notions artistiques, instruire et élever l'âme populaire, éveiller partout, chez l'homme fait, chez l'adulte, chez l'enfant, par la vue quotidienne des formes choisies, le sentiment délicat des belles choses. Vous avez compris depuis longtemps — et vous réussissez peu à peu à faire comprendre à tous — que, sous la variété des tentatives et des applications, l'Art a des lois immanentes et universelles. Ce qui paraît divisé est solidaire, ce qui paraît multiple est un; l'expression change, le principe reste. Utile ou inutile, industrielle ou décorative, l'œuvre, quelle qu'elle soit, peinture ou céramique, sculpture ou joaillerie, architecture ou mobilier, peut avoir la même grâce, la même noblesse, la même poésie...

Vous disiez tout à l'heure, mon cher Président, que le siècle où nous vivons semble parfois s'attacher, avec une sorte d'engouement, à la reproduction des styles anciens et au jeu facile des collections historiques. Je ne suis pas l'ennemi de ces recherches ingénieuses. On a dit que l'antique est une réalité purifiée par le temps, et les choses anciennes ont toujours un charme discret, une vertu d'évocation, une suggestion esthétique dont, pas plus que moi, certes, vous ne voudriez médire. Mais une nation qui s'attarderait à cette contemplation rétrospective serait vite frappée d'impuissance et de stérilité. Si généreuse que soit cette curiosité de connaître le talent de nos devanciers, elle n'est pas, elle ne doit pas être notre préoccupation dominante. Ce n'est pas derrière nous qu'il faut regarder, c'est autour de nous et devant nous. Voltaire disait qu'en toute matière les Français étaient les législateurs de l'Europe. Si nous voulons continuer à mériter ce titre, nous ne devons pas vivre hypnotisés sur le cadavre des siècles défunts, nous ne devons pas laisser se ronger entre nos mains l'héritage que nous avons recueilli, nous devons l'étendre, l'augmenter, l'enrichir. Les âges qui ont précédé le nôtre ont su mettre dans la matière qu'ils ont travaillée l'empreinte durable de leur caractère. Ils nous ont légué comme une galerie diverse de leurs mœurs, de leurs idées, de leurs amours, dans la longue série de leurs styles changeants. De nos jours, la nécessité de produire en grande quantité et à bon marché, pour répondre aux besoins nouveaux de la démocratie, a d'abord jeté un peu de trouble et d'incohérence dans les conceptions artistiques. La copie rapide s'est trop souvent substituée à l'invention; l'invention s'est trop souvent hâtée et galvaudée. Autrefois, il suffisait d'instruire une élite; il est maintenant nécessaire d'échauffer le cœur d'une foule. Vous êtes, Messieurs, une élite; mon ami M. Berger me le disait il y a un instant, et à peine avait-il besoin de me le dire, car on le voit de reste au résultat de vos constants efforts. Vous êtes une élite, mais c'est à la foule que vous vous adressez, c'est elle que vous voulez forcer et ennoblir, c'est en elle que vous cherchez à stimuler les recherches originales et fécondes. Vous contribuez ainsi à maintenir, en dépit des concurrences grandissantes, la suprématie tant de fois séculaire du génie français, et le gouver-

nement tient à honneur de vous féliciter de la vaillance pacifique avec laquelle tous ici, industriels, artistes et artisans, vous servez sans trêve la cause de la patrie.

Ce beau discours a été salué par une triple salve d'applaudissements par l'assemblée tout entière, infiniment sensible au charme de ce magnifique langage.

M. Georges Berger a remercié en quelques mots le représentant de la République du jugement porté par lui sur l'œuvre de l'Union centrale et a pris acte de ses bonnes promesses pour l'installation définitive du Musée. Puis M. Poincaré a parcouru les salles de la Bibliothèque de l'Union, si riche en documents de toutes sortes et que les dessinateurs de l'industrie recueillent avec une assiduité de plus en plus grande.

A trois heures et demie la cérémonie était terminée.

LA COMMISSION CONSULTATIVE

NOMMÉE PAR LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'UNION CENTRALE

On a lu plus haut en quels termes M. Georges Berger a présenté au Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts la Commission consultative que vient de nommer le Conseil d'administration de l'Union centrale. Nous publions ici, à titre documentaire, la liste des membres de cette Commission.

1° ARTISTES. — MM.:

Allar, sculpteur statuaire.
Barrias (Ernest), statuaire, membre de l'Institut.
Besnard (Albert), artiste peintre.
Chevilley, ciseleur, professeur d'art industriel à l'École de ciselure.
Coutan, sculpteur statuaire.
Couty (Edme), peintre dessinateur.
Dampt, sculpteur statuaire.
David (Charles), professeur à l'École des Arts décoratifs.
De La Roque, professeur à l'École des Arts décoratifs.
Duez, artiste peintre.
Dutert, architecte.
Ehrmann (François), artiste peintre.
Frémiet, sculpteur statuaire, membre de l'Institut.
Fourié (Albert), artiste peintre.
Galland (Jac), peintre décorateur et verrier.
Gattiker, dessinateur pour étoffes.
Genuys, sous-directeur de l'École des Arts décoratifs.
Gérôme, artiste peintre, membre de l'Institut.
Grandhomme, peintre émailleur.
Grasset, artiste peintre.
Griffrath, sculpteur.
Hamm (G.), sculpteur, professeur à la Société Philomathique de Bordeaux.
Hermant (Jacques), architecte.
Jambon, peintre décorateur.
Joindy, sculpteur.
Lameire, peintre décorateur.
Laumonneric, peintre verrier.
Levillain, sculpteur.
Libert, dessinateur industriel.
Magne (Lucien), architecte.
Maignan (Albert), artiste peintre.
Marioton (Claudius), sculpteur ciseleur.
Mayeux, architecte, professeur à l'École des Beaux-Arts.
Merson (Luc-Olivier), artiste peintre, membre de l'Institut.
Morand (Eugène), peintre décorateur.
Mouchon (Eugène), graveur en médailles.
Peureux (Francis), ciseleur modeleur.
Rémon (Georges), architecte décorateur.
Roussel (Alcide), dessinateur pour dentelles.
Saint-Marceaux (de), sculpteur statuaire.
Sandier (Alexandre), architecte décorateur.
Sédille (Paul), architecte.
Tasset (Paulin), graveur en médailles.
Thesmar (Fernand), peintre émailleur.

2° ÉCRIVAINS D'ART. — MM.:

Champier (Victor), directeur de la *Revue des Arts décoratifs*.
Claveau, chef du secrétariat de la Chambre des députés.
D'Allemagne, conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal.
Fourcaud (de), professeur à l'École des Beaux-Arts.
Gélis-Didot, directeur de l'*Art pour tous*.
Frantz Jourdain, architecte et écrivain d'art.
Larroumet, membre de l'Institut, directeur honoraire des Beaux-Arts.
Roger Marx, inspecteur principal des Musées.
André Michel, conservateur adjoint au Musée du Louvre.

3° AMATEURS

MM. Bernot, Bonnaffé (Edmond), Bossy, Chabrières-Arlès, Clercq (Louis de), Dru (Léon), Deligand, Foucart, Comminges-Guitaud (comte de), Grollier (comte de), Garnier (Paul), Kann (Rodolphe), Le Breton (Gaston), Martin-Le Roy, Piet-Lataudrie, Rochard.

4° INDUSTRIELS

Industries du bois. — MM. Audoynaud, Bardié, Chevrie, Damon, Dasson, Kulikowski (Florian), Schmit.

Industries du métal. — MM. Aucoc (André), Boin (Georges), Bricard, Fauré Le Page, Froment-Meurice, Gastine Renette, Marrou, Soleau, Thiébaut (Victor), Vever (Henri), Vian.

Industries du papier. — MM. Balin, Binant, Conquet, Gruel (Léon), Jouanny, Lahure (Félix), Layus, Marius Michel, Wittmann.

Industries de la terre et du verre. — MM. Appert, Carot, Dammouse, Delaherche, Fargue (Léon), Gallé (Émile), Gérard (E.), Loreau (Bapterosse), Muller (Émile) fils, Pannier Lahoche (G.).

Industries des tissus. — MM. Ancelot, Blazy, Defosse, Hamot, Henry, Legrand (Charles), Reyrel, Tresca (Édouard), Veilleux (Émile), Warée.

LISTE DES DONS

FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS EN FÉVRIER ET MARS 1895

Deux moulages en plâtre exécutés d'après des documents fournis par M. Adr. Hustinx : 1° *a*. Trophée de musique composé d'une lyre, d'un violon, d'une clarinette, d'un fifre, etc., enlacés par des branches de laurier. — 2° *b*. Trophée composé d'un arc et d'un carquois reliés par deux branches de laurier rattachées par un nœud de rubans. — Ces deux trophées proviennent du Palais de Saint-Cloud (Salon de l'Olympe). — *Don* de M. Adr. HUSTINX.

Plateau d'écuelle en étain à bordure de rocailles; sur le bord, des bas-reliefs d'animaux d'après Oudry. — Reproduction d'une pièce d'orfèvrerie exécutée par M. Francis Peureux, ciseleur-modeleur, à Paris. — *Don* de M. Francis PEUREUX.

Deux bonnets en brocart d'or, un bonnet en brocart d'argent, une paire de gants longs en soie blanche à rayures longitudinales. — *Bavière, XVIIIe siècle.* — *Don* de M. Hugues KRAFFT.

Morceau d'étoffe de soie fond vert à décor bouclé de personnages en costume oriental et d'arbustes fleuris en soie de couleurs *(travail persan)*. — Trois bandes étroites rectangulaires en largeur, brodées et ajourées représentant des motifs de fleurs en soie polychrome *(travail persan)*. — Petit morceau d'étoffe de soie fond chamois lamé d'or à décor de losanges contenant des fleurettes en soie rouge à feuillages verts *(travail oriental)*. — Morceau de soie fond gros bleu à divisions hexagonales gaufrées contenant des tiges de fleurs brochées en soie de couleurs, cernées d'or et symétriquement disposées *(travail oriental)*. — Morceau d'étoffe de soie fond jaune lamé d'or à décor bercelé contenant entre deux filets des points rouges alternés par d'autres points en vert; au milieu, un bouquet de fleurs en soie rose de deux tons et feuillage vert *(travail oriental)*. — *Dons* de Mme DUFFEUTY.

Modèles en plâtre de deux chiens danois, exécutés pour le château de Chantilly par M. Gardet, sculpteur, à Paris. — *Don* de S. A. R. Monseigneur le duc d'AUMALE.

Un petit sac chinois, broderie au crochet dans l'étoffe. — Un grand gobelet cylindrique et sa soucoupe en porcelaine coquille d'œuf du Japon moderne. — *Don* de Mme Édouard PAILLERON.

Une taie d'oreiller et une bande de toile, ajourées. — Travail à fils tirés, exécuté à la main par des paysannes danoises des environs de Roskilde (Ile de Séeland). Commencement du XIXe siècle. — *Don* de M. Emil-B. Sachs, de Copenhague (Danemark).

Six petits pots à crème en porcelaine tendre de Mennecy, XVIIIe siècle. — *Don* de Mme la baronne de SAINT-PRÉGNAN.

Le Directeur-Gérant : Victor CHAMPIER.

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11

CÉRAMIQUE (XIXe Siècle).

« LA LUTTE » — VASE EN FAIENCE POLYCHROME,

MODELÉ DE L. CARRIER-BELLEUSE,

EXÉCUTÉ PAR LA MAISON Hte BOULENGER ET Cie DE CHOISY-LE-ROI.

Phototypie Berthaud, Paris.

2e Exposition des Arts de la Femme

(1er article)

Ce n'est pas — est-il besoin de le faire remarquer? — par un banal sentiment de galanterie que la Société de l'Union centrale, renouvelant dans de plus modestes proportions l'exposition qu'elle avait organisée il y a deux ans, vient de réunir une seconde fois, au Palais de l'Industrie, un bel ensemble d'œuvres décoratives exécutées par des mains féminines. Le but qu'elle vise a une portée élevée, et répond à diverses

considérations artistiques autant que sociales, sur lesquelles il convient qu'on ne se méprenne point. Si cette année même, à la suite du Congrès des Arts décoratifs, le Comité directeur de l'Union centrale a constitué, à côté de lui, un Conseil autonome de quarante dames, choisies parmi une élite de femmes du monde que leurs qualités d'intelligence, de dévouement et leurs sentiments suprêmement artistes désignaient tout d'abord pour cette noble entreprise[1]; s'il a attaché à ses services administratifs la femme éminemment distinguée qui organisa avec tant de zèle notre exposition française

Petit paravent décoré de fleurs naturelles entre deux gazes, par Mme BELLEMARE.
(Deuxième Exposition des Arts de la Femme).

au *Woman's Building* de Chicago, et qui prit, au Congrès de 1894, l'initiative des vœux concernant le rôle artistique des femmes dans notre société moderne; si le Comité de l'Union, en un mot, recherche avec raison la toute-puissante collaboration de la Femme pour mener à bien l'œuvre patriotique qu'il poursuit, c'est qu'il a compris toute l'utilité qu'il y avait d'associer à ses efforts cette alliée indispensable.

« La femme n'est-elle pas l'organisatrice du « home » ? disait Mme Pégard dans le mémoire qu'elle lut au dernier Congrès des Arts décoratifs. N'est-ce pas elle qui préside à l'agencement intérieur, qui choisit ces tentures, ces meubles, ces bronzes, ces porcelaines, ces cristaux, ces pièces d'argenterie, tous ces bibelots, ces mille riens qui donnent de l'élégance et du charme au logis, et tous ces objets si nombreux qui concourent à la parure féminine : les tissus, les dentelles, les broderies, les bijoux, les

1. Voir plus loin, p. 330, la liste des membres composant le Comité des Dames de l'Union centrale.

fleurs, etc., etc.? » C'est donc du choix de la femme, de son choix plus ou moins judicieux, que dépendent les progrès des arts décoratifs, leur valeur d'art, leurs qualités d'élégance et de justesse dans le goût.

Ici devrait venir — si nous écrivions dans tout autre recueil que celui-ci — la tirade obligatoire et d'un lyrisme éperdu sur l'impeccable et merveilleux bon goût de la Femme en général, et de la Parisienne en particulier. Les clichés ne manquent pas, et nous n'aurions que l'embarras du choix si nous éprouvions la moindre envie, à la suite de la

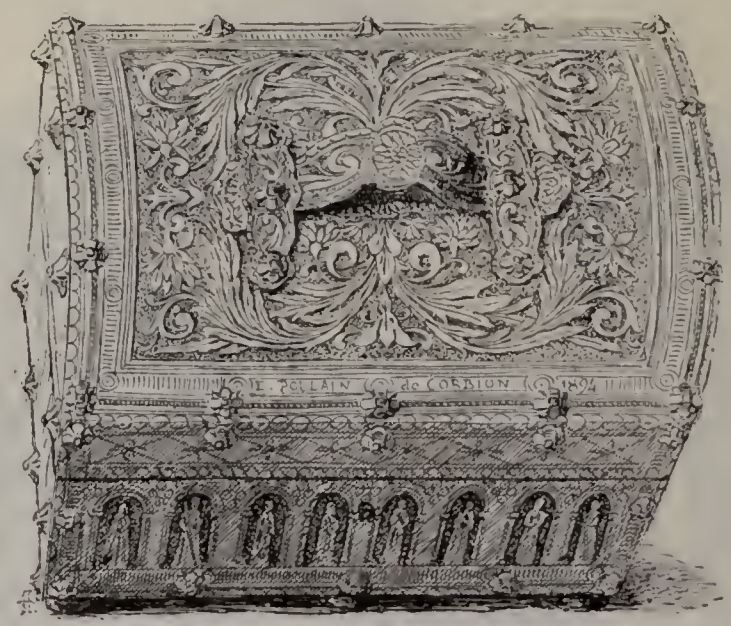
Triptyque brodé au passé, en soies de couleurs, par Mme la comtesse Paul DE SÉGUR.
(Deuxième Exposition des Arts de la Femme.)

plupart des écrivains du sexe fort — moralistes, philosophes, poètes ou romanciers — de nous livrer à semblable exercice. Oui, mais....

Mais la vérité nous oblige à dire bien haut, au rebours de ce qui se publie d'ordinaire, que si la Femme est, en effet, admirablement douée pour comprendre les infinies et délicates nuances du langage des arts, que si elle possède au suprême degré l'instinct des parures qui lui seyent, des couleurs qui conviennent à son teint, des formes qui font valoir sa beauté, il s'en faut de beaucoup qu'elle fortifie ces dons naturels des connaissances positives indispensables pour juger toute œuvre d'art qui ne se rapporte pas immédiatement à elle, dont elle n'est pas elle-même le but ou l'occasion, ou qui demande pour être appréciée un peu de critique, quelque savoir technique et un rigoureux sens rationnel.

Consultez à ce sujet n'importe quel artiste, ou bien un industriel travaillant pour les femmes, un couturier, un dentellier, un bijoutier, un tapissier... Tous vous diront

ceci (à condition toutefois qu'il n'y ait pas de femme présente à l'entretien) : « Il est extrêmement rare qu'une de nos clientes nous donne une idée à suivre, ait un goût à elle, une volonté personnelle. C'est nous qui dictons notre caprice, qui créons et imposons nos modèles. La femme est par-dessus tout... suggestive. C'est notre secret, à nous, de savoir lui suggérer l'envie d'acquérir ce que nous voulons lui vendre. Presque jamais elle ne résiste à cet argument souverain : « C'est la mode, » ou à cet autre : « Ce sera la mode demain, » ou encore à celui-ci : « Voilà ce que nous a commandé Mme de ***. »



Coffret Renaissance en cuir repoussé, par Mme POULAIN DE CORBION.
(Deuxième Exposition des Arts de la Femme.)

Ceci est franc, presque brutal. Songez qu'il est question de la femme la plus justement réputée pour avoir le goût aiguisé, délicat, de la Parisienne, en un mot, et voyez ce qu'on peut dire des autres, de l'Allemande ou de l'Anglaise !

Il ne s'agit pas — qu'on nous entende bien ! — de contester en aucune manière la puissance intellectuelle des femmes par rapport à celle de l'homme, et encore moins de nier leurs aptitudes véritablement supérieures à sentir, à goûter les jouissances de l'art. Nous disons seulement qu'elles se contentent trop souvent en ces matières de suivre leur instinct, qu'elles ne développent pas assez leurs qualités natives, et que c'est leur infériorité d'éducation artistique qui les met à la merci des caprices de leurs fournisseurs ordinaires, auxquels, presque toujours, elles sont incapables de résister lorsque ceux-ci ont intérêt à leur imposer un article dit de mode.

De ce défaut de sens critique et de sérieuse éducation artistique qu'ont la plupart des femmes de notre époque, découlent diverses conséquences très fâcheuses, dont la plus grave tient précisément à l'importance de leur rôle dans l'aménagement intérieur de nos habitations. Elles sont dans tout ménage, les agents de la dépense. C'est à elles qu'échoit le soin de parer la maison. Ce sont elles qui achètent. Donc, c'est à elles que revient une grosse part de responsabilité dans l'état maladif de nos arts décoratifs contemporains, anémiés par le pastiche, voués à l'insipide imitation des styles anciens, corrompus en outre par le mercantilisme et les décevances du *simili*.

PHOT & TYP. DES CHATELLES

DÉCORATION D'UNE BOITE DE PAPIER A LETTRE

Composition de Mlle J. Milesi, élève de l'École Normale de Dessin,

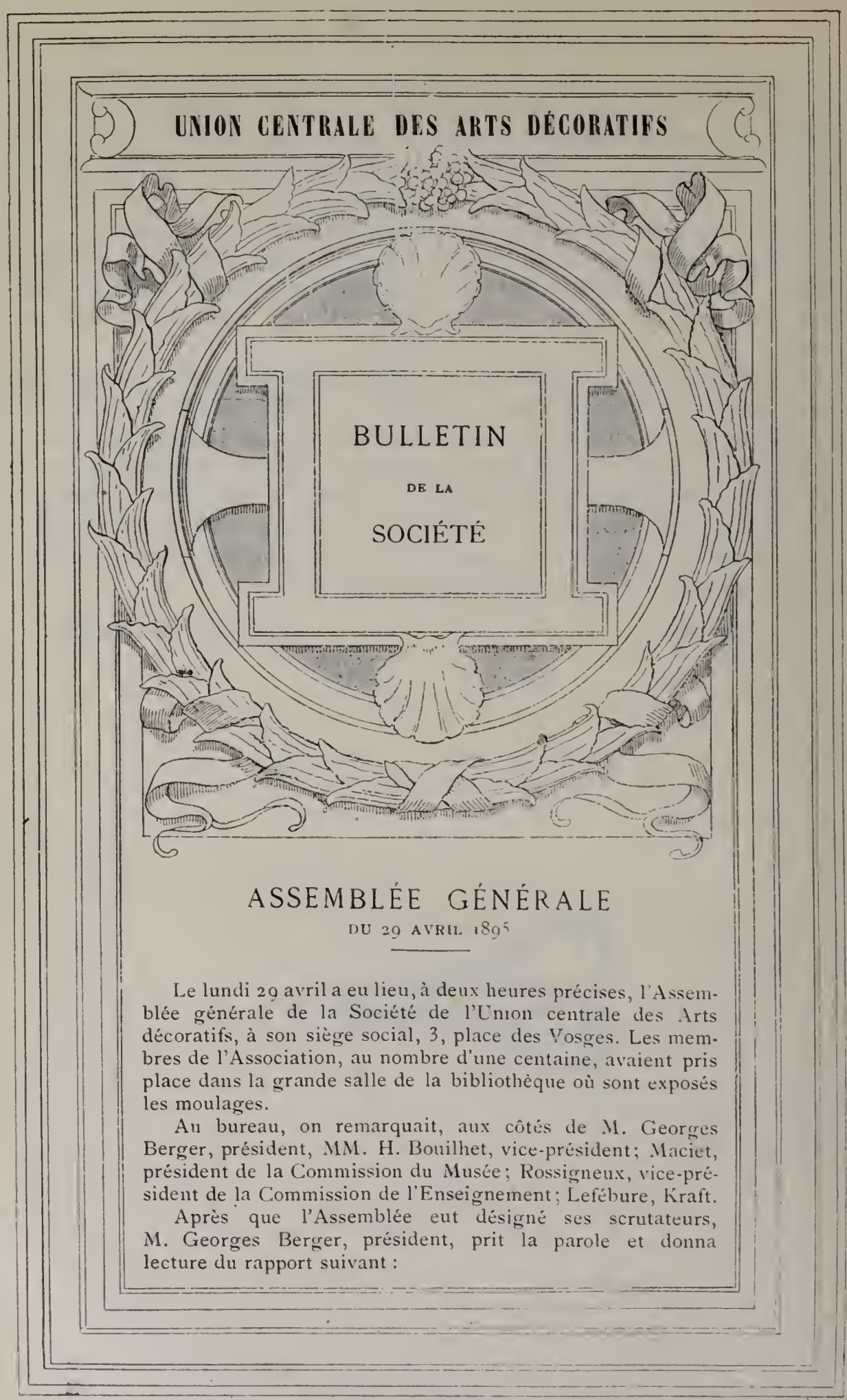
exécutée pour M. Louis Geisler — Papeteries des Châtelles et de La Chapelle (Vosges)

Si nos Parisiennes, infiniment gracieuses, qui ont le génie du décor pour leurs costumes, dont on admire universellement l'ingéniosité pimpante, l'aimable simplicité ou les audaces fringantes, déployaient simplement, lorsqu'elles commandent un meuble, une tenture, des bronzes, etc., le quart de leurs qualités d'invention et de l'étourdissante spontanéité qu'elles mettent dans la composition d'une toilette, la France aurait, à l'heure qu'il est, le style le plus original, le plus inimitable qui se pourrait rêver.

Conclusion : Il faut donner au plus vite aux femmes les connaissances artistiques positives, techniques et précises qui leur manquent. C'est à quoi il convient de travailler avec énergie. Le problème n'est pas très compliqué : il suffit de l'envisager avec netteté.

La Société de l'Union centrale, si elle continue chaque année, ainsi que cela a lieu dans d'autres pays, en Angleterre, en Autriche, en Belgique, aux États-Unis, les « Expositions des Arts de la Femme » comme elle vient de l'entreprendre pour la deuxième fois, contribuera certainement à en hâter la solution. Mais il serait bon de ne pas laisser à ces expositions périodiques une signification vague. Pour chacune une démonstration précise devrait être tentée. Celle qui se dégage cette fois sera indiquée dans un prochain article, et nous essaierons en même temps de montrer par quels résultats successifs on pourrait atteindre finalement au but.

(A suivre.) VICTOR CHAMPIER.



ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

DU 29 AVRIL 1895

Le lundi 29 avril a eu lieu, à deux heures précises, l'Assemblée générale de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, à son siège social, 3, place des Vosges. Les membres de l'Association, au nombre d'une centaine, avaient pris place dans la grande salle de la bibliothèque où sont exposés les moulages.

Au bureau, on remarquait, aux côtés de M. Georges Berger, président, MM. H. Bouilhet, vice-président; Maciet, président de la Commission du Musée; Rossigneux, vice-président de la Commission de l'Enseignement; Lefébure, Kraft.

Après que l'Assemblée eut désigné ses scrutateurs, M. Georges Berger, président, prit la parole et donna lecture du rapport suivant :

Messieurs,

Le rapport de l'exercice 1893 que votre Conseil d'administration a eu l'honneur de vous présenter l'an dernier, a nécessité des développements généraux qu'il n'a pas dépendu de lui d'abréger. Notre rapport de cette année sera plus succinct en ce qui concerne la marche courante de nos services ordinaires, parce qu'il n'a que de bonnes nouvelles à vous annoncer, et que les bonnes nouvelles n'ont pas besoin de longs commentaires.

Il y a un an nous étions réduits à ne vous faire entrevoir encore que des espérances d'une réalisation peut-être lointaine, si fondées qu'elles pussent être. Notre préoccupation principale se résumait pour ainsi dire dans l'installation des services de notre Société, de notre Bibliothèque et surtout du Musée des Arts décoratifs, en un local déterminé et définitif. Votre Conseil s'était cru obligé de vous rendre, à ce sujet, le compte détaillé de ses interminables et incessantes démarches auprès des pouvoirs publics afin qu'une solution conforme aux intérêts de notre Société intervînt enfin et coupât court au provisoire dans lequel nous nous débattions si péniblement.

Nous avons eu raison de ne pas perdre courage; nous sommes à la veille d'atteindre décidément le but poursuivi. Le succès nous est garanti à bref délai, si nous nous en rapportons aux communications officieuses ou semi-officielles du Gouvernement, surtout si nous savons bien comprendre sous leur forme prudente, les belles et bonnes paroles prononcées par M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, à cette même place, dans cette salle, le jour où il nous a fait l'honneur de présider à la fois la distribution des récompenses accordées à la suite de notre dernier concours pour le dessin d'une étoffe d'ameublement, et la première réunion solennelle de la Commission consultative de l'Union centrale formée conformément à l'article 31 des statuts de notre Société.

Il est utile que le rapport de cette année reproduise l'extrait que voici du discours ministériel du 31 mars :

« Le concours que vous demandez au Gouvernement, le Gouvernement n'a pas le droit de vous le refuser. Ce serait vouloir décourager en ce pays l'initiative et la persévérance que de tarder plus longtemps à vous donner la légitime satisfaction que vous réclamez. Vous êtes, dites-vous, à la veille d'être expulsés du

Palais de l'Industrie. Ne craignez rien; vous n'êtes pas de ceux à qui l'État puisse marchander son hospitalité. Le Palais de l'Industrie abrite sous son armature vitrée des Sociétés et des œuvres également dignes d'intérêt. Personne ne songe à en exproprier aucune sans dédommagement. Vous, Messieurs, qui consacrez tant d'efforts à l'embellissement des habitations humaines, peut-on vous priver vous-mêmes indéfiniment d'une demeure convenable, et sera-t-il dit que nous condamnons à vivre d'une vie incertaine, inquiète et nomade, ceux-là mêmes qui se sont donné pour mission de faire pénétrer dans les logis les plus modestes, comme dans les appartements les plus somptueux, le souffle de l'art et le rayon de la beauté? Le Gouvernement ne commettra point cette paradoxale injustice; il m'a autorisé à vous promettre qu'il étudierait, de concert avec vous, le moyen d'installer l'Union centrale au Pavillon de Marsan...

» C'est un devoir public que de faciliter votre tâche, car vous êtes des meilleurs parmi les bons ouvriers de la civilisation. L'exemple que vous donnez a la force et la vertu d'un enseignement général. »

Les entretiens que j'ai eus à maintes reprises avec différents membres du Gouvernement m'ont confirmé la certitude que le Pavillon de Marsan est accordé en principe à l'Union centrale des Arts décoratifs. J'ai siégé il y a peu de jours dans la Commission chargée de préparer le concours à la suite duquel il sera fait choix d'un plan et d'un architecte pour la reconstruction rapide du Palais d'Orsay à destination des services de la Cour des Comptes, et M. le Président de cette Cour, placé à la tête de la Commission en question, m'a fait part que le Gouvernement lui avait annoncé sa volonté de voir notre Société et notre Musée s'installer au Louvre, dans le Pavillon de Marsan.

Ce résultat heureux n'est pas dû seulement aux efforts persévérants de votre Conseil d'administration. Vous vous êtes associés, Messieurs, avec une ardeur et un zèle qui ont été remarqués et appréciés, à tout ce que nous avons entrepris et mené à bonne fin, ainsi qu'aux diverses réformes qu'il nous a été permis d'introduire dans le fonctionnement et l'organisme de notre Société. Grâce à votre concours et à la confiance que vous avez placée en nous, notre Société a conquis des sympathies universelles qui lui portent bonheur.

Le Congrès des Arts décoratifs qui a été tenu au mois de mai 1894 sous le patronage et par l'initiative de notre Société, aura laissé des traces ineffaçables. Les personnages éminents qui ont bien voulu accepter les présidences de ce Congrès ont partagé notre libérale façon de penser, car ils ont laissé les discussions se développer librement et s'épuiser sur les sujets que nous avions proposés, avec une indépendance et une largeur d'idées que personne n'a jamais songé à contester sérieusement. Au sortir de l'émotion ou même de l'agitation produite par des séances au cours desquelles les opinions souvent les plus contraires étaient venues se heurter avec l'ardeur de langage que provoque l'expression sincère des convictions, chacun a reconnu que nous avions fait notre possible pour tenir compte dans la mesure la plus consciencieuse de vœux que nul n'avait jamais songé à nous imposer comme des ordres, en ce qui concerne la ligne de conduite à suivre par notre Conseil d'administration. Celui-ci a su et saura toujours respecter les obligations légales, statutaires et réglementaires qui le lient, tout en s'inspirant scrupuleusement des avis qui lui ont été prodigués de bonne foi. Le progrès de l'art industriel et le sort des artistes de l'art décoratif ne cesseront jamais d'être sa préoccupation; il l'a prouvé et pourra le prouver

ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS DE LYON : CONCOURS D'ÉLÈVES

1

2

CONCOURS DE COMPOSITION DÉCORATIVE APPLICABLE AUX TISSUS

1. Projet de M. A. Pichon (1er prix). — 2. Projet de M. Joseph Guinard (1er accessit).

Concours annuel de la Chambre de Commerce de Lyon (mars 1895).

plus encore quand il sera affranchi des difficultés de toute espèce que lui a créées depuis de trop longues années une situation qui le contraignait à escompter patiemment l'avenir, sans pouvoir faire véritablement état du présent.

Le beau volume qui renferme le compte rendu du Congrès des Arts décoratifs a été lu partout avec intérêt. Cette publication fait honneur à notre Société.

Vous connaissez la modification que nous avons pu introduire dans notre Règlement en vertu d'un engagement moral pris librement devant le Congrès; nous avons créé, à côté de la catégorie des membres sociétaires, celle des membres adhérents versant une cotisation annuelle de 10 francs. Voici le texte de l'annexe au Règlement intérieur, que nous avons rédigé à cet effet.

« L'Union centrale des Arts décoratifs comprend :

» 1° Des *Membres sociétaires*, admis conformément au titre II des Statuts et au titre Ier du Règlement intérieur.

» La cotisation des *Membres sociétaires* reste fixée à 30 francs par année.

» Les *Membres sociétaires* assistent aux Assemblées générales avec voix délibérative.

» 2° *Des Membres adhérents.*

» Pour être admis à devenir *Membre adhérent*, il faut faire partie de l'un des établissements, de l'une des Sociétés ou de l'une des Associations visés par l'article 2 du Règlement intérieur, comme pouvant être associés à l'Union centrale des Arts décoratifs par l'admission personnelle de leurs Présidents en qualité de *Membres sociétaires* de l'Union.

» La cotisation des *Membres adhérents* est fixée à 10 francs par an.

» Les *Membres adhérents* n'assistent pas aux Assemblées générales, mais ils jouissent et jouiront de tous les avantages attribués ou attribuables aux Membres sociétaires. »

Nous avons voulu faciliter par ce moyen l'entrée dans notre Société de tous ceux qui ont profit à venir s'instruire ou perfectionner leur instruction auprès de nous, et qui comprennent que notre institution n'aura vraiment la grandeur correspondante à son utilité nationale que si elle est l'œuvre de tous accessible à tous. A ceux qui nous reprocheraient que les membres adhérents ne soient pas appelés à prendre part aux délibérations de nos Assemblées générales, nous répondrons qu'ils seront représentés au sein de celles-ci par les Présidents que leurs votes ont placés à la tête des Sociétés auxquelles ils appartiennent, et que les meilleurs corps délibérants sont ceux où la généralité des intérêts à défendre est confiée au plus petit nombre possible de compétences, pourvu que ces compétences soient réelles. Personne ne contestera que, sous ce dernier rapport, le groupe nombreux des membres sociétaires de l'Union centrale n'a jamais prêté à la moindre critique.

Et d'ailleurs ne venons-nous pas de constituer une Commission consultative qui, comme je l'ai dit bien haut au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, forme une élite de la France artistique et industrielle? N'avons-nous pas manifesté ainsi notre volonté que tous nos actes fussent éclairés et contrôlés par des maîtres dans l'art décoratif? N'avons-nous pas voulu témoigner en même temps que notre Conseil d'administration, tout en ne reculant devant aucune responsabilité, n'a la prétention d'imposer ni ses seules manières de voir, ni ses seuls jugements? C'est en effet au sein de cette Commission consultative que nous comptons recruter d'une part nos principaux conseillers pour l'élaboration

des programmes des concours dont je vais avoir l'honneur de vous entretenir, et de l'autre un nombre important des juges de ces concours.

Nous avons même pensé qu'il était utile d'avoir l'aide et la collaboration des femmes; nous avons donc constitué un Comité de Dames appartenant à toutes les classes éclairées de la société. Ce Comité, qui deviendra plus tard une section de notre Commission consultative, a débuté en s'occupant de l'organisation de l'Exposition des Arts de la Femme qui s'est ouverte brillamment avant-hier au Palais de l'Industrie, et qui s'annonce comme un succès de bon aloi.

Nos gracieuses auxiliaires ont bien voulu consentir à prendre en considération la condition de nos ouvrières de l'art décoratif, dont elles ont la noble prétention de ranimer le courage et de relever les qualités morales, en leur faisant aimer plus que jamais le travail, parce qu'en dehors de celui-ci la vie est sans profit et sans dignité complète.

Cette organisation d'un Comité de Dames a été inspirée par la question posée au Congrès relativement à l'influence de la Femme sur le mouvement artistique de notre pays.

Ce Comité a été ainsi composé:

COMITÉ DE DAMES DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Mmes

la Générale Février, *présidente;*
Comtesse de Beaulaincourt,
Comtesse René de Béarn,
Georges Berger,
Princesse Bibesco,
Paul Biollay,
Blanc Bentzon,
Henri Bouilhet,
Princesse de Broglie,
Brouardel,
Cavaignac,
Charcot,
Paul Christofle,
Delaville-Le Roux,
Générale Derrécagaix,

Mmes

Duchesse d'Estissac,
Franck Puaux,
Baronne de Gartempe,
de Gosselin,
Comtesse Greffulhe, née de La Rochefoucauld,
Comtesse Greffulhe, née de Caraman-Chimay,
Hardon,
Krantz,
Ernest Lefébure,
Madeleine Lemaire,
Levylier-Goudchaux,
Moreau-Nélaton,
Marquise de Nadaillac,
Pailleron,

Mmes

Gérard Piogey,
J. Reymond,
Emile Rousseau,
G. Roy,
F. Roy,
Paul Sédille,
Jules Siegfried,
Duchesse d'Uzès,
Georges Ville,

Mlle

Charlotte Ville,

Mme

la Comtesse Louis de Vogüé.

Toutes ces dames ont consenti à devenir membres sociétaires de l'Union centrale des Arts décoratifs. Nous ne saurions assez les remercier d'être des nôtres.

Parmi les questions qui ont été abordées et recommandées à notre étude par le Congrès, s'est placée en première ligne celle qui concerne la situation des ouvriers d'art vis-à-vis de la loi militaire de 1889; vient ensuite celle qui se rapporte à la protection légale et à la garantie de la propriété artistique et industrielle, et spécialement à la protection générale des dessins et des modèles dans les industries d'art.

Une Commission recrutée parmi les membres du Conseil de l'Union centrale et en dehors de ceux-ci parmi les personnes que leur connaissance de la question désignait, s'est déjà réunie plusieurs fois afin d'examiner sous quelle forme l'autorité militaire pourrait être invitée à faire une répartition plus équitable et

plus conforme à l'esprit de la loi des dispenses proportionnelles aux contingents qui exemptent de deux années de service militaire les jeunes gens reconnus capables d'exercer par leur savoir professionnel une influence favorable au développement des industries d'art. Nous inviterons cette Commission à pousser activement ses travaux.

Quant à la question concernant la propriété artistique et industrielle et les dessins ou modèles des industries d'art, un de nos très distingués collègues M. Soleau s'en occupe très intelligemment. En s'appuyant sur la discussion magistrale qui a eu lieu dans la deuxième section du Congrès, sous la présidence de M. le sénateur Bardoux, il va saisir le Parlement d'accord avec nous; tous nos efforts tendront à ce que les projets de loi concernant la matière qui ont vu le jour soient repris et viennent aussi prochainement que possible en discussion.

Le principe des Musées ambulants adopté par le Congrès a été mis en pratique par notre Société. Les villes de province auxquelles nous envoyons temporairement des objets de nos collections sont de plus en plus nombreuses, et nous nous sommes mis d'accord avec l'administration des Beaux-Arts pour faire circuler dans les Écoles d'Art des départements les dessins et les maquettes primés à la suite des concours que nous organisons.

Tous les vœux adoptés qui concernent les méthodes d'enseignement du dessin dans tous ses genres et leur adaptation aux programmes des établissements d'éducation des deux sexes ont été pris en considération par le Gouvernement, qui a recommandé, après nous, que l'histoire de l'Art fût apprise dans ces mêmes établissements.

Le Congrès a manifesté son désir de voir se généraliser l'organisation de sections d'objets d'art industriel dans les Expositions des beaux-arts. Le Salon de la Société des Artistes français au Palais de l'Industrie se conformera pour la première fois cette année à ce désir, comme les Salons du Champ-de-Mars ont commencé à le faire depuis plusieurs années. Le Président de votre Conseil a été heureux, d'autre part, de pouvoir, par son intervention à la tribune de la Chambre, faire comprendre les acquisitions d'objets d'art modernes parmi celles auxquelles s'appliqueront des crédits qui n'étaient autrefois affectés qu'à l'achat d'œuvres des beaux-arts proprement dits; de même qu'il a pu faire consacrer officiellement par le texte de divers projets de loi qui ont été votés, ces deux dénominations: d'*Art décoratif;* les *Artistes de l'Art décoratif.*

Nous réservons pour l'époque où nous disposerons de locaux suffisamment vastes la fondation réclamée par le Congrès de dépôts placés sous notre garde et l'ouverture de cahiers d'enregistrement pour les échantillons de l'industrie sextile contemporaine; les modèles de l'art du sculpteur et de l'ornemaniste; les photographies des œuvres d'art, architecture, sculpture, décoration et mobilier, réunies par l'affiliation des amateurs et praticiens photographes à l'Union centrale.

Nous avons tenu à vous retracer quelle a été l'œuvre du Congrès, et les résultats heureux que cette œuvre a produits en nous laissant le soin de les faire fructifier. Nous serons fidèles aux devoirs qui nous ont été ainsi créés.

J'ajoute que lorsque nous aurons pris possession du Pavillon de Marsan, nous y inaugurerons le premier grand Musée artistique, industriel et professionnel qui sera ouvert le soir dans Paris; nous y organiserons des séries de conférences destinées à compléter par la parole les leçons que le Musée donnera par les

yeux. Nous y réserverons aussi une galerie où nous ouvrirons annuellement le *Salon de l'Art décoratif.*

Ai-je besoin de vous parler du concours que nous avons organisé en 1894 pour la composition d'un modèle d'étoffe d'ameublement et de tenture tissée en soie? Ce concours, organisé d'une part entre artistes et, de l'autre, entre élèves des Écoles, a eu un succès retentissant; il a donné lieu à 166 compositions, dont 61 envoyées par des artistes, et 105 provenant des Écoles. Les prix, décernés pour une valeur totale de 5,500 francs, ont été très vivement disputés, et les séances du jury de vingt membres chargé de les attribuer ont été aussi nombreuses que longues.

Considérant que les concours peuvent être critiqués lorsqu'il s'agit de faire exécuter des œuvres pour l'exécution desquelles l'État et les particuliers pourraient s'attribuer la liberté complète de choisir les artistes qui offriraient par leur talent et leurs morceaux connus toutes les garanties désirables; considérant, d'autre part, que les concours tels qu'il a le devoir de les concevoir et de les organiser sont une source d'émulation utile et deviennent souvent l'occasion de faire éclore des mérites individuels ignorés, le Conseil de l'Union centrale a décidé que:

« La plus grande partie de ses ressources budgétaires, de 1895 à 1900, sera affectée à la production d'objets d'art industriel destinés à figurer à la prochaine Exposition universelle de Paris, sous les noms de leurs auteurs et sous la rubrique générale de l'Union centrale des Arts décoratifs. »

Notre Société sera fidèle, de cette manière, à sa mission de développer les applications de l'art à l'industrie, d'encourager l'une des branches les plus brillantes et les plus fécondes du travail national et de signaler à l'attention de tous les noms des artistes de l'Art décoratif qui, en vertu du principe proclamé de l'unité de l'Art, méritent d'être compris avec les artistes des Beaux-Arts dans le même sentiment public d'admiration qu'inspire toute manifestation du génie, du talent et de l'imagination.

L'Union centrale des Arts décoratifs a voulu, du même coup, honorer l'Exposition de 1900, et s'y faire honneur à elle-même.

Une fois cette décision prise à la suite d'un rapport important de notre collègue M. E. Lefébure, votre Conseil s'est mis à l'œuvre pour la rédaction des programmes des concours qui lui permettront de réaliser la production d'objets d'art industriel qu'elle a en vue, tout en se réservant la faculté d'acquisitions et de commandes directes.

Il s'est résolu tout d'abord à convier les architectes et les artistes décorateurs français à prendre part au concours spécial institué pour la décoration du cabinet d'un amateur d'objets d'art moderne, suivant un programme qu'elle a rendu public. Peut-être ce cabinet pourra-t-il devenir en 1900 la salle d'exposition des objets que l'Union centrale se propose de présenter.

Nous nous réservons d'étudier dans quelques jours, de concert avec la Commission consultative, les programmes des concours de détail qui seront ouverts successivement ou simultanément pendant les cinq années qui vont s'écouler.

Ce qui vient d'être dit prouvera surabondamment, nous l'espérons, que notre activité générale n'a jamais été en défaut. Il convient de faire remarquer, en outre, que le Bulletin des Arts décoratifs que nous subventionnons semble maintenant être en voie de paraître d'une façon régulière; le choix des articles

que ce Bulletin contient fait honneur à son rédacteur en chef M. Victor Champier qui nous a puissamment secondés dans l'œuvre des publications du Congrès des Arts décoratifs.

La lecture des rapports qui vont vous être présentés au nom de nos trois Commissions des finances, du musée et de l'enseignement, vous édifiera quant au reste.

Nous recueillons la première récompense de nos peines dans l'effectif croissant de nos nouveaux sociétaires; voici les noms de ceux que nous avons recrutés pendant le dernier exercice; ils sont au nombre de soixante-douze :

Nouveaux sociétaires de l'Union centrale pour 1894 et 1895.

En 1894

MM. Droz,
Conservatoire des Arts et Métiers de Varsovie,
Georges Remon,
Dr Gérard Piogey,
Mme Gérard Piogey,
MM. Hetzel,
Poutignac-Devillars,
Blanqui,
Coupri,
Champenois,
Sandoz (Gustve-Roger),
MM. Lahure,
Devos,
Ferré,
Chambre syndicale de l'ameublement de Besançon.

En 1895

Les 40 Dames membres du Comité des Dames.

M. Bossy,
Mmes de La Brunière,
Van Paris,
Mlle Dugrenot,
Mme La baronne de Pages,
MM. Chevrie,
Moreau-Nélaton,
Danielli,
Deltenre,
Bellard,
Hersent,
Osiris,
Pluyette,
Lehmann,
Petitdemange,
Vian,
Vimont.

Nous avons inscrit comme membres adhérents MM. Bardié et Courrèges, membres du Syndicat général de l'ameublement de Bordeaux.

Le nombre des membres adhérents ne progressera que le jour où le public et les adeptes de l'Art décoratif auront pris connaissance du texte et bien compris le sens libéral de notre règlement-annexe concernant cette nouvelle et intéressante catégorie de personnes rattachées à notre Société.

Mais si nous avons vu venir à nous de nouveaux amis ou mieux de nouveaux alliés pour la défense en commun de la grande cause nationale des industries d'art, la mort a durement fauché dans nos rangs.

Nous avons enregistré un nombre considérable de décès! Je vous rappellerai d'abord celui de notre Président d'honneur, M. Édouard André, qui pendant huit années avait présidé notre Conseil d'administration. Édouard André a été un amateur mécène, un collectionneur de race. Il avait le culte des beaux objets de la Renaissance italienne ; ses collections de tableaux et d'objets d'art forment un merveilleux musée dans son hôtel du boulevard Haussmann, où sa veuve continue pieusement l'œuvre commencée. Mme Édouard André nous a fait don pour le Musée des Arts décoratifs d'un magistral bas-relief en terre émaillée d'Andréa della Robbia. Je pense que l'Assemblée générale m'approuvera quand je lui aurai dit que c'est au nom de tous les membres de la Société que nous avons fait parvenir à la généreuse donatrice l'hommage d'une sincère reconnaissance.

Édouard André s'était voué, par goût autant que par raisonnement, à l'étude et au collectionnement d'objets d'art des belles époques; il voulait préserver d'une trop grande dispersion des chefs-d'œuvre en tous genres qui méritaient

d'être conservés et d'être consultés comme des modèles imposants et comme les indices de la perfection à laquelle le génie de l'art peut parvenir dans le domaine du Beau, soit qu'il s'applique aux arts du dessin proprement dits, soit qu'il aborde l'Art décoratif. Les hommes du caractère d'Édouard André ne sauraient être rangés dans la catégorie des amis exclusifs de l'ancien; ils appartiennent à la pléiade des connaisseurs éclairés qui préparent l'originalité et la splendeur du moderne par les grands enseignements du passé.

Nous avons aussi à exprimer les regrets que nous donnent douloureusement la mort du duc de Subran, membre du Conseil, et celle de nos collègues MM. Baer, Eggly, Herscher, Reiber, Racinet, Émile Damon et le comte Edmond de Pourtalès.

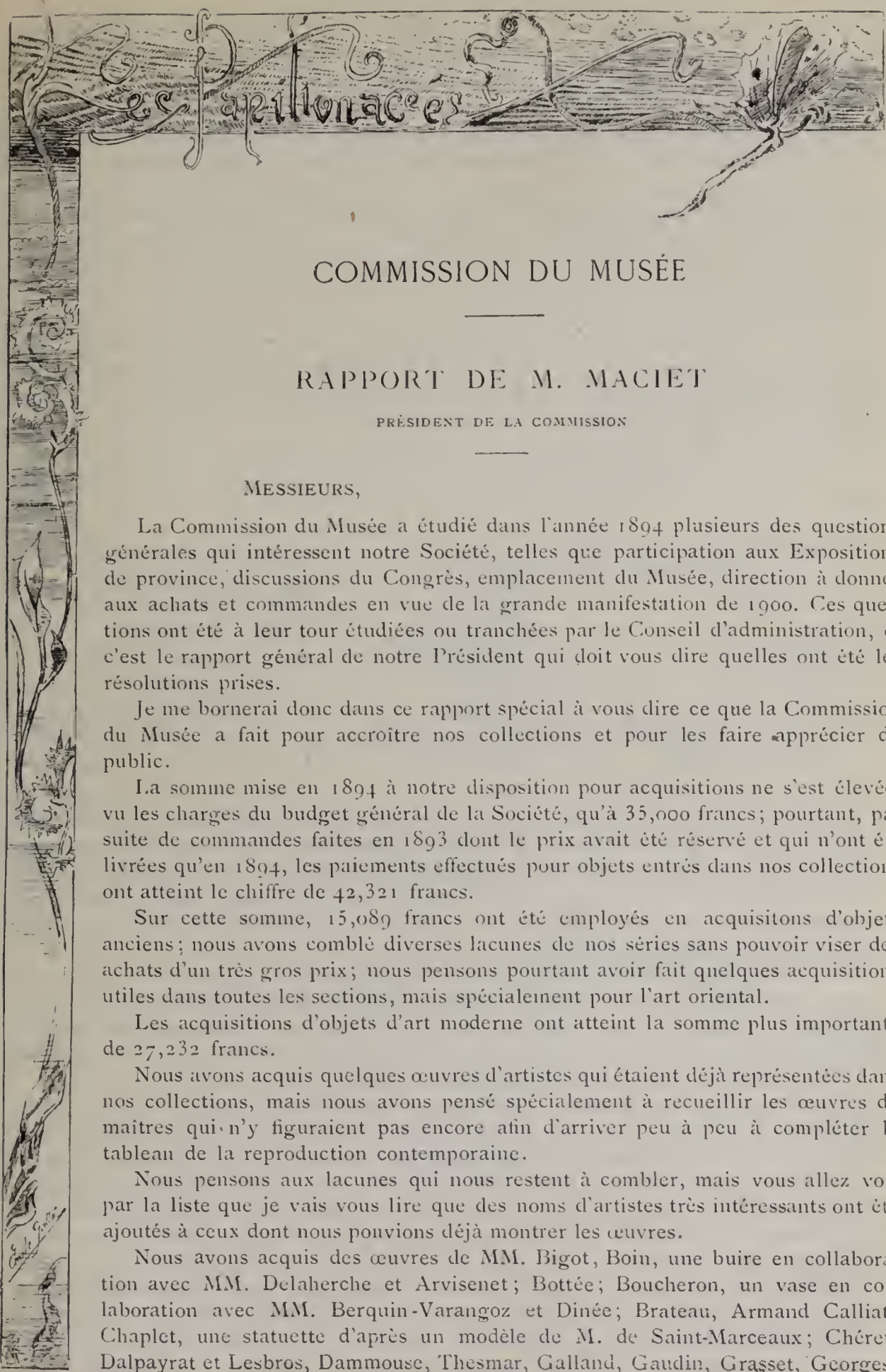
Le docteur Piogey venait d'être inscrit parmi les membres de notre Société quand la mort est venue le ravir à notre affection; avec lui a disparu un homme de bien et un ami de notre Maison. Nous entourerons de notre sympathie respectueuse sa veuve, qui a bien voulu accepter de faire partie du Comité des Dames.

Un ami étranger a également disparu. Sir Philipp Cunliffe Owen, directeur du South Kensington Museum de Londres, a succombé aux atteintes d'une cruelle maladie. Sir Philipp avait applaudi sincèrement à nos débuts et à nos progrès. Il était Français de cœur, et nous possédions en lui le plus fidèle des correspondants. On ne pouvait le connaître sans l'aimer, et celui qui vous parle l'a considéré pendant vingt-cinq années comme l'ami le plus dévoué qu'il ait jamais rencontré dans le monde international de l'Art décoratif.

Je ne terminerai pas sans vous demander de vous associer au tribut de reconnaissance que nous devons rendre au personnel administratif de l'Union centrale des Arts décoratifs. Conservateur du Musée, Chef du service central, Bibliothécaire, Chef du service de la comptabilité, attachés et employés de tous grades, nous unissons tous ces collaborateurs intrépides pour vous les présenter comme des hommes de devoir attachés à leurs fonctions malgré les modestes rétributions que la pénurie de nos ressources budgétaires nous permet de leur accorder. Il nous est agréable de terminer ainsi ce rapport, en vous signalant que la cause de l'Art industriel et décoratif sait noblement créer des dévouements et des désintéressements qui l'honorent.

Continuez à nous être fidèles, Mesdames et Messieurs, et apprêtez-vous à voir luire pour notre Société des jours plus heureux et plus brillants que ceux du passé. Amenez-nous des adhérents et des sociétaires pour former enfin la grande famille de l'Art décoratif français.

GEORGES BERGER,
Président de l'Union centrale des Arts décoratifs.



COMMISSION DU MUSÉE

RAPPORT DE M. MACIET

PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

MESSIEURS,

La Commission du Musée a étudié dans l'année 1894 plusieurs des questions générales qui intéressent notre Société, telles que participation aux Expositions de province, discussions du Congrès, emplacement du Musée, direction à donner aux achats et commandes en vue de la grande manifestation de 1900. Ces questions ont été à leur tour étudiées ou tranchées par le Conseil d'administration, et c'est le rapport général de notre Président qui doit vous dire quelles ont été les résolutions prises.

Je me bornerai donc dans ce rapport spécial à vous dire ce que la Commission du Musée a fait pour accroître nos collections et pour les faire apprécier du public.

La somme mise en 1894 à notre disposition pour acquisitions ne s'est élevée, vu les charges du budget général de la Société, qu'à 35,000 francs; pourtant, par suite de commandes faites en 1893 dont le prix avait été réservé et qui n'ont été livrées qu'en 1894, les paiements effectués pour objets entrés dans nos collections ont atteint le chiffre de 42,321 francs.

Sur cette somme, 15,089 francs ont été employés en acquisitons d'objets anciens; nous avons comblé diverses lacunes de nos séries sans pouvoir viser des achats d'un très gros prix; nous pensons pourtant avoir fait quelques acquisitions utiles dans toutes les sections, mais spécialement pour l'art oriental.

Les acquisitions d'objets d'art moderne ont atteint la somme plus importante de 27,232 francs.

Nous avons acquis quelques œuvres d'artistes qui étaient déjà représentées dans nos collections, mais nous avons pensé spécialement à recueillir les œuvres de maîtres qui n'y figuraient pas encore afin d'arriver peu à peu à compléter le tableau de la reproduction contemporaine.

Nous pensons aux lacunes qui nous restent à combler, mais vous allez voir par la liste que je vais vous lire que des noms d'artistes très intéressants ont été ajoutés à ceux dont nous pouvions déjà montrer les œuvres.

Nous avons acquis des œuvres de MM. Bigot, Boin, une buire en collaboration avec MM. Delaherche et Arvisenet; Bottée; Boucheron, un vase en collaboration avec MM. Berquin-Varangoz et Dinée; Brateau, Armand Calliat, Chaplet, une statuette d'après un modèle de M. de Saint-Marceaux; Chéret, Dalpayrat et Lesbros, Dammouse, Thesmar, Galland, Gaudin, Grasset, Georges-

Jean, Joindy, Lachenal, Lancelot-Croce, Muller, une figure en grès d'après Mercié; Normant, une monture de vase avec la collaboration de M. Brard; Peureux, Reyen, Utzschneider, des faïences avec la collaboration de M. Quost.

Nous avons pensé qu'il était parfois bon de connaître ce qui se faisait d'intéressant à l'étranger, et nous avons acheté des verres et des vitraux de M. Tiffany, de New-York, et des reliures danoises dues à la collaboration de MM. Flyge, Tegner et Hansen.

Je ferai remarquer à cette occasion que nous avons l'habitude de compter avec les acquisitions anciennes tous les objets japonais, quand en réalité un bon nombre sont modernes. Cette remarque a pour but de bien préciser le sens de l'expression que nous employons quand nous parlons d'acquisitions modernes : il ne s'agit que de l'art européen contemporain, ou par exception de l'art des États-Unis.

Des dons ont cette année encore contribué largement à enrichir le Musée. Dans leur ensemble, je vous signalerai spécialement le don que nous a fait Mme André d'un très intéressant bas-relief en faïence de l'école des Della Robbia, en souvenir de son mari qui fut pendant un temps Président de notre Société; le don fait par la famille Cain des plâtres de plusieurs groupes décoratifs exécutés par le regretté Auguste Cain; le legs de deux très beaux meubles du XVIIIe siècle, fait par le docteur Malécot.

A côté de ces mentions spéciales, je dois me borner, pour ne pas prolonger outre mesure ce rapport, à vous donner la liste de nos donateurs. Ce sont :

Mme Édouard André,
S. A. R. Mgr le Duc d'Aumale,
MM. Bing,
Jules Brateau,
Auguste Cain,
Mme Cain,
MM. Georges et Henri Cain,
Édouard Corroyer,
MM. Henry Coulier,
Cruchet,
Fitzhenry,
Paul Gasnault,
Laurent Héliot,
Ad. Jolly,
Mme Langweil,
MM. T.-H. Laumonnerie,
Jules Maciet,
MM. Le Dr A.-E. Malécot,
A. Moreau-Néret,
Mme Édouard Pailleron,
MM. Ph. Sichel,
H.-Louis Sullivan,
Q. Testolini,
Utzchneider et Cie,
Le comte R. d'Yanville.

Nous remercions vivement ces donateurs, qu'ils nous aient offert leurs propres œuvres ou qu'ils nous aient offert des œuvres anciennes ou modernes dont ils étaient possesseurs.

Nous notons soigneusement leurs noms dans nos inventaires, nous les publions dans la *Revue des Arts décoratifs*, et nous les inscrivons sur les notices qui accompagnent chacun des objets exposés dans notre Musée. Enfin nous souhaitons que leur zèle ne se ralentisse pas et suscite de nouvelles générosités.

Nous avons dans le Musée même organisé trois expositions spéciales.

Nous avons pu, grâce au concours de la famille de Galland, montrer, avant sa dispersion, l'ensemble de l'œuvre de ce maître, qui fut un des premiers à réveiller le sentiment de l'Art décoratif alors qu'il sommeillait un peu, et qui a prêché le bon exemple en produisant tant d'œuvres pleines de grâce et d'élégance.

L'Exposition du livre envoyé par les Femmes russes à Mme Carnot avait été pour nous l'occasion de nous associer au grand mouvement de sympathie qui réunit les deux nations, mais aussi l'occasion d'une étude artistique intéressante. En effet, les illustrations de ce livre conçues dans un sentiment moderne rappelaient pourtant souvent les traditions de cet art russe ancien qui peut nous donner des exemples de décorations riches et harmonieuses. M. et Mme Carnot avaient ouvert cette Exposition avec leur bonne grâce habituelle et cela quelques jours seulement avant le crime odieux qui frappait le Président de la République. Ainsi, dans ce deuil public, nous avions une raison toute spéciale et toute récente de nous associer à la poignante émotion qui saisit toute la France.

L'Exposition du Concours d'Étoffes a été des plus intéressantes, mais je laisse au rapport de la Commission de l'Enseignement le soin de s'étendre sur ce sujet.

Nous avons participé à Paris à trois expositions.

Nous avons envoyé à l'Exposition du Livre au Palais de l'Industrie les dessins de nos concours de reliure et les produits de notre ateliers de photographie.

Nous avons prêté à l'Exposition de la Fleur, ouverte à la Salle Petit sous le patronage du Comité présidé par M. Larroumet, une série d'objets de notre Musée rentrant dans le programme de cette Exposition.

Nous avons été heureux, dans ces deux occasions, de nous associer aux efforts tentés à côté de nous et qui visent au même but : le perfectionnement et la glorification de nos Arts décoratifs.

Enfin nous avons prêté les œuvres de Chéret que nous possédions à l'Exposition qui a été faite à l'École des Beaux-Arts, après la mort prématurée de cet artiste spirituel et charmant.

Chéret fut un des chercheurs qui s'efforcèrent les premiers de renouveler les formes de notre Art décoratif. Il était intéressant de le montrer partant des imitations Louis XVI pour arriver à ces conceptions très modernes que vous connaissez tous. Cette exposition et la vente de son atelier qui suivit peu après, nous ont permis d'ajouter à nos collections plusieurs nouveaux témoignages de son talent délicat et chercheur.

En province, nous avons pris part aux Expositions de Besançon, Condom, Nancy, Nantes, Nérac.

Le principe de ce concours donné à la province est ancien dans notre Société, et nous avions déjà pris part à plusieurs Expositions dans divers départements.

Au Congrès tenu en 1894 nous avons dit bien haut que nous considérions comme du plus grand intérêt cette partie de notre programme.

En l'appliquant cette année à ces cinq Expositions, nous nous sommes efforcés d'approprier nos envois aux besoins et aux désirs de chaque région, envoyant ici des dentelles, là des objets anciens, dans un autre lieu des objets modernes, suivant ce qu'on nous demandait.

Dans tous ses travaux la Commission du Musée a eu pour agent d'exécution notre zélé conservateur M. Gasnault, dont je n'ai plus à vous dire les mérites.

En terminant cette revue de l'année, je vous donnerai deux bonnes nouvelles artistiques : M. Roty travaille à la médaille que nous lui avons demandée, et nous espérons posséder bientôt une de ces œuvres exquises qu'il sait faire; M. Falize a terminé la gravure du gobelet émaillé que nous lui avons commandé. Dans ce travail qui est une merveille de goût et d'exécution, il a voulu produire le chef-d'œuvre de son atelier, comme faisaient les anciens maîtres des corporations.

Je vous rappelle que M. Olivier Merson est son collaborateur pour les figures.

Nous avons donc tout espoir que lorsque ce gobelet apparaîtra vêtu de sa robe d'émail translucide, il fera honneur à son auteur, à nous-mêmes et à l'Art français.

L'accroissement de notre Musée en augmente l'intérêt pour les travailleurs; aussi le nombre des cartes de travail qui nous sont demandées va-t-il toujours en croissant. Depuis 1888, en six années, nous en avions distibué 1082 dont 291 pour l'année 1893.

Pour cette seule année 1894 on nous en a demandé 621.

Les services que rend notre Musée se marquent encore par les nombreuses gravures, photographies ou photogravures qui ont été publiées d'après les objets que nous avons acquis.

Notre atelier de photographie en a reproduit une grande partie.

La *Revue des Arts décoratifs,* le *Portefeuille des Arts décoratifs,* l'*Art pour tous* puisent fréquemment leurs illustrations dans notre Musée.

Le *Magasin Pittoresque* l'a fait également.

M. Guérinet vient d'éditer une publication spéciale et importante uniquement consacrée à notre collection.

La superbe publication viennoise sur les tapis d'Orient nous a emprunté nos meilleurs types.

M. Saunier, dans un ouvrage intéressant sur Dupré, le graveur du temps de la Révolu-

tion, M. Garnier dans son livre sur *la Porcelaine de Sèvres*, M. Farcy dans sa publication sur *les Broderies*, M. de Champeaux dans ses volumes sur *le Mobilier* et *la Peinture décorative,* tout récemment M. Al. Gayet, pour son histoire de l'*Art persan,* d'autres encore, ont trouvé dans nos galeries de nombreux documents intéressants à publier.

Je crois que c'est encore là une preuve de l'utilité et de la réussite de notre œuvre.

Je devrais terminer ici ce rapport, mais je vous demande encore quelques instants pour jeter un coup d'œil d'ensemble sur ce que nous avons fait depuis la création du Musée.

L'occasion s'en présente naturellement en ce moment, puisqu'il a été décidé qu'à partir de cette année 1895 les ressources de la Société seraient surtout employées par commandes, concours et acquisitions, à préparer un ensemble d'objets d'art morderne pour la grande Exposition de 1900.

Dans le passé, voici l'esprit qui nous a guidés :

Nous n'avons pas cherché à faire un Musée type, idéal, complet, ainsi qu'il conviendrait dans une ville d'Australie ou d'Amérique privée de toute collection ; nous avons considéré que Paris contenait déjà de fort belles collections publiques d'art décoratif, et nous avons vu qu'il était peu urgent d'ajouter, sauf dans quelques cas particuliers, des modèles aux séries antiques et aux séries du moyen âge et de la Renaissance déjà très bien représentés au Louvre et à Cluny ; nous avons donc porté surtout notre recherche sur les objets du XVIIe et du XVIIIe siècle si appropriés encore à nos habitudes de vie et si peu représentés dans nos collections publiques. Nous avons encore constaté que ni la Chine, ni le Japon, ni l'art musulman n'avaient de collections à Paris, et nous avons commencé à en former, car ces arts fournissent une foule de sujets d'étude du plus grand intérêt. Nous avons été un peu des précurseurs, et notre initiative a trouvé des émules, car voici que le Louvre et le Musée Guimet ouvrent des collections très importantes à ces branches de l'art jadis trop dédaignées dans nos collections.

Dans toutes ces acquisitions d'ailleurs nous avons pensé que notre Musée ne devait pas faire concurrence aux grands Musées historiques ; en ce sens que pour la Chine et le Japon, par exemple, nous ne devons pas viser à faire l'histoire complète de ces arts, mais à prendre seulement ce qui est assimilable à nos mœurs et profitable à nos industries ; nous pensons que nous devons laisser de côté ce qui est le bibelot exotique ou document archéologique. Il n'y a donc pas à craindre que nous fassions double emploi avec les Musées qui visent à nous donner le tableau complet des civilisations lointaines.

Pour l'art moderne, notre initiative s'est encore exercée en formant à Paris la première collection publique d'Art décoratif contemporain, et là encore notre exemple a porté ses fruits puisque le Luxembourg ouvre ses portes à cet art et que la Ville de Paris se propose de lui consacrer le Musée Galliéra.

Nous avions été les premiers à ouvrir des Expositions où l'Art décoratif fût mis à part des Expositions Industrielles et nous constatons avec joie que nous avons gagné l'opinion à notre cause puisque les grandes Sociétés d'art du Champ-de-Mars et du Palais de l'Industrie ouvrent maintenant leurs galeries à l'Art décoratif.

A l'origine de notre Musée, pour créer nos collections, nous avions fait appel aux dons et aux prêts des particuliers, de l'État et de la Ville de Paris ; aujourd'hui, par les dons et par les acquisitions le nombre des objets qui sont notre propriété monte à plus de 8,000.

Depuis 1878, date de la création du Musée, jusqu'à la fin de l'année 1894, nos acquisitions ont monté au chiffre de 1,003,808 francs.

D'abord très modestes, de 1878 à 1882, elles ont pris de l'importance depuis 1883, après l'émission de la loterie.

Sur ce total, 676,330 francs ont été employés en acquisitions d'objets anciens ou orientaux, et 327,470 francs, soit à très peu de chose près le tiers de nos ressources, en acquisitions d'œuvres comtemporaines.

Vous voyez que nous n'avons jamais négligé l'art de notre temps.

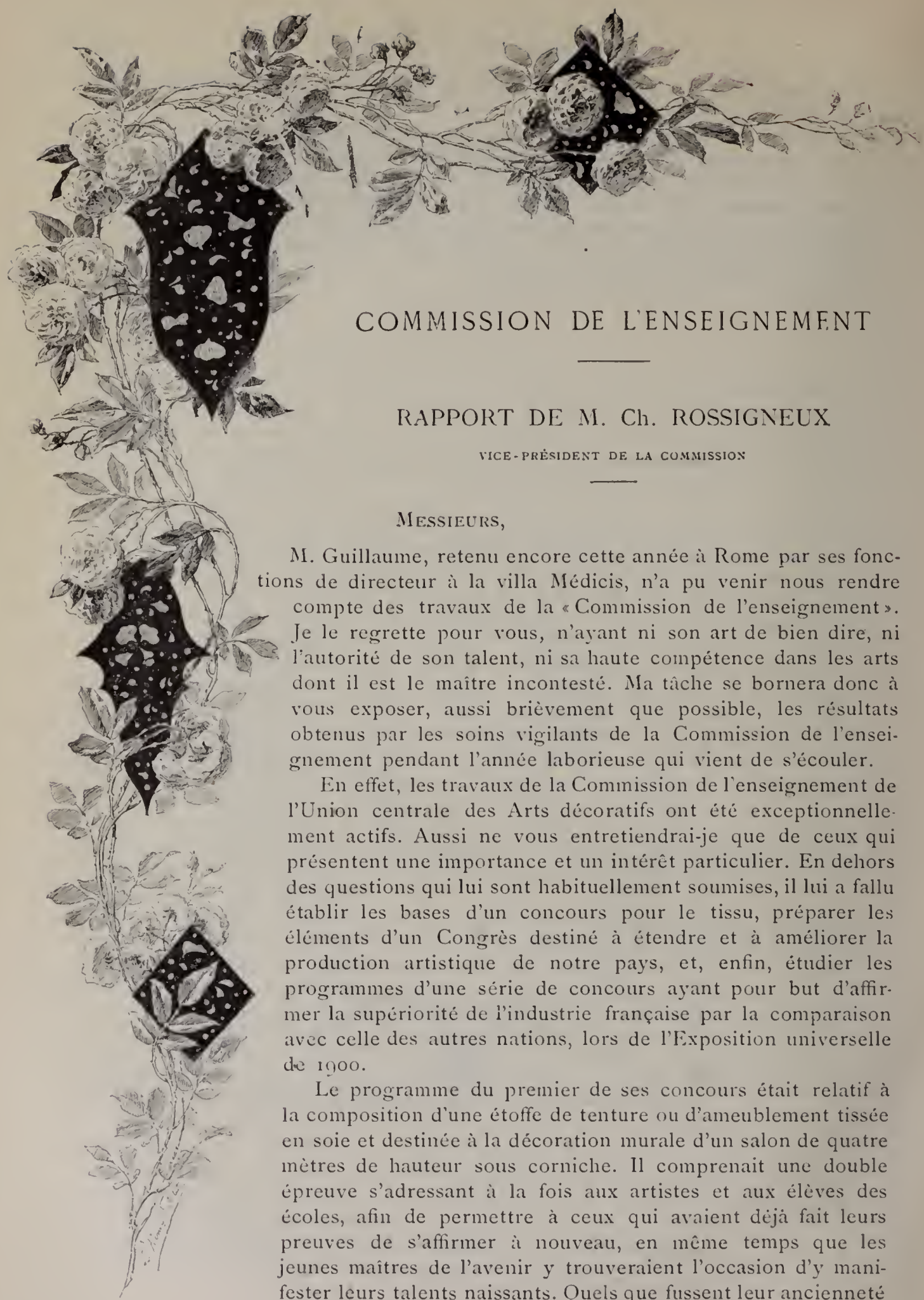
Sur un point de détail qui a son importance, notre Société a encore innové à Paris.

Notre Musée a été le premier où une étiquette explicative ait toujours accompagné chaque objet exposé.

Enfin, je vous rappelle encore que notre Musée est le premier à propager par des prêts à des Expositions provinciales la connaissance de bons modèles.

Cette énumération vous montre que dans l'ordre d'idées qui nous occupe et pour le passé, l'initiative privée n'a pas manqué à la tâche que notre Société s'était donnée; elle peut indiquer que pour l'avenir nous veillerons à imaginer ou à nous approprier les idées fécondes qui surgiront pour développer l'éclat des Arts décoratifs en France, ce qui est le but auquel nous tendons avec ardeur.

JULES MACIET.



COMMISSION DE L'ENSEIGNEMENT

RAPPORT DE M. Ch. ROSSIGNEUX

VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

Messieurs,

M. Guillaume, retenu encore cette année à Rome par ses fonctions de directeur à la villa Médicis, n'a pu venir nous rendre compte des travaux de la « Commission de l'enseignement ». Je le regrette pour vous, n'ayant ni son art de bien dire, ni l'autorité de son talent, ni sa haute compétence dans les arts dont il est le maître incontesté. Ma tâche se bornera donc à vous exposer, aussi brièvement que possible, les résultats obtenus par les soins vigilants de la Commission de l'enseignement pendant l'année laborieuse qui vient de s'écouler.

En effet, les travaux de la Commission de l'enseignement de l'Union centrale des Arts décoratifs ont été exceptionnellement actifs. Aussi ne vous entretiendrai-je que de ceux qui présentent une importance et un intérêt particulier. En dehors des questions qui lui sont habituellement soumises, il lui a fallu établir les bases d'un concours pour le tissu, préparer les éléments d'un Congrès destiné à étendre et à améliorer la production artistique de notre pays, et, enfin, étudier les programmes d'une série de concours ayant pour but d'affirmer la supériorité de l'industrie française par la comparaison avec celle des autres nations, lors de l'Exposition universelle de 1900.

Le programme du premier de ses concours était relatif à la composition d'une étoffe de tenture ou d'ameublement tissée en soie et destinée à la décoration murale d'un salon de quatre mètres de hauteur sous corniche. Il comprenait une double épreuve s'adressant à la fois aux artistes et aux élèves des écoles, afin de permettre à ceux qui avaient déjà fait leurs preuves de s'affirmer à nouveau, en même temps que les jeunes maîtres de l'avenir y trouveraient l'occasion d'y manifester leurs talents naissants. Quels que fussent leur ancienneté

ou leurs débuts dans la carrière, les concurrents sont venus en grand nombre à notre appel présenter des compositions qui font honneur à leur talent, à leur goût et à leur originalité. Les résultats de ce brillant concours, l'un des mieux réussis de ceux ouverts par l'Union centrale, ont été constatés par M. le Ministre de l'instruction publque et des beaux-arts, qui a tenu à honneur de venir présider la remise des récompenses aux lauréats.

Une des plus grandes préoccupations de l'Union centrale, celle vers laquelle convergent tous ses efforts, est de maintenir et de sauvegarder la supériorité dans ces arts qui ont fait et qui font encore la fortune économique de la France. Si même nous nous rejetons dans un passé qui, à l'heure actuelle, est bien loin de nous, nous voyons que déjà au XIe siècle la France éprouvait le besoin, comme de nos jours, d'assurer la suprématie de ses ouvriers d'art sur ceux des autres nations rivales. En effet, le moine Théophile, recommandant à l'un de ses disciples l'étude approfondie de son traité sur les divers arts, *Diversarum artium sedula*, traçait un tableau saisissant de l'état des sciences, des arts, de l'industrie chez les différents peuples de l'Orient et de l'Occident, et signalait « les tendances de la » France à rechercher l'agencement des précieux vitraux, des ouvrages délicats » d'or, d'argent, de cuivre, de fer, de bois et de pierres qu'honore l'Industrie « Germanie ».

Il ressort clairement de ce document que déjà, à cette époque reculée, la Germanie était la nation industrieuse par excellence, que la France allait à son école, qu'elle apprenait d'elle l'art de tailler le bois, de l'ouvrer, d'agencer les vitraux, en même temps qu'elle s'assimilait « tout l'art de la glorieuse Italie dans » l'application de l'or, de l'argent, à la décoration des différentes espèces de vases » ainsi qu'au travail des pierres et de l'ivoire, ce qui revient à dire qu'à une distance » de sept siècles, c'est l'Allemagne ainsi que tous les peuples d'Orient et d'Occident, » qui vont maintenant à l'école de la France.

Cette suprématie, nous la possédons encore, et pour mieux vous l'attester, permettez-moi de vous signaler les lignes suivantes empruntées à un compte rendu de M. Tasson, l'intelligent rapporteur du huitième groupe pour la Belgique à l'Exposition universelle de Vienne, qui ne sont pour ainsi dire que l'écho du jury international tout entier, et qui démontrent de la manière la plus absolue en quelle estime sont tenus par les peuples concurrents de la France les travaux de nos ébénistes et de nos sculpteurs :

« Sans rivale partout où l'industrie touche au domaine de l'art, la France est » toujours en tête de la fabrication de l'ameublement. Si dans d'autres pays on » arrive à produire des meubles où se manifeste l'harmonie des lignes et des détails, » il est à peu près certain que les Français s'en sont mêlés. C'est ce qui arrive » surtout pour les meubles exposés par les premières maisons de Londres.

» On ne doit cependant pas leur en faire un grief, car c'est de cette manière » que l'on arrive insensiblement à inculquer aux artistes industriels et aux » ouvriers d'un pays *le bon goût*, cette qualité si éminemment française. »

Redoublons donc de vigilance pour ne pas nous laisser distancer par les nations étrangères, qui, impatientes de se débarrasser du tribut qu'elles nous paient depuis si longtemps, se sont imposé de lourds sacrifices pour acclimater chez elles ce sentiment du goût et ce charme de l'exécution signalés par M. Tasson : aidés par les expositions universelles qui mettent en regard les œuvres similaires, et par la facilité des communications qui supprime, pour ainsi dire, les distances,

leurs progrès ont été considérables, et déjà nombre de marchés sont fermés à l'industrie française qui y prédominait jadis. La lutte est devenue aussi ardente sur le terrain de la production qu'elle l'est en politique et sous le rapport de la prédominance militaire. Par suite, c'est un intérêt de premier ordre de ne pas nous laisser déposséder de nos positions acquises, en nous efforçant sans relâche de ne pas les laisser s'entamer. Il n'y a aucune illusion à se faire, les nations se trouvent fatalement engagées dans une lutte plus périlleuse encore que celle des armes, elles influent directement sur les sources mêmes de l'existence, et notre avenir économique dépend entièrement de son résultat.

Notre éminent président M. G. Berger a pensé, avec cette hauteur de vue qui le caractérise, que l'un des meilleurs moyens d'éclairer l'opinion publique à cet égard était de réunir un congrès des Arts décoratifs auquel on demanderait la solution des différentes questions intéressant l'état actuel de l'art, et les moyens les plus pratiques d'améliorer la situation. L'ensemble de ces desiderata a été réduit par la Commission d'enseignement, d'accord avec le Conseil d'administration, à trois questions principales :

1° Développement des Arts décoratifs en France;

2° Développement des moyens d'action ;

3° Enseignement du dessin et de l'histoire de l'art qui, par leurs formules largement exprimées, ont paru suffisants pour embrasser toute la synthèse de l'art décoratif.

Inutile, je pense, d'entrer dans le compte rendu des discussions soutenues dans ce Congrès, non plus que de toutes idées qui s'y sont fait jour, par cela seul qu'on les retrouvera fidèlement reproduites avec tous leurs développements dans le volume très complet que l'Union Centrale vient de publier sur cette réunion.

Parmi les vœux exprimés par le Congrès figurait celui de voir les artistes modernes prendre une part plus active aux travaux de l'Union centrale. M. le Président de l'Union centrale a voulu faire droit à ce désir en organisant une vaste Commission, composée d'amateurs, d'artistes, d'industriels et de critiques d'art qui viendront, lorsque l'on fera appel à leurs lumières, prêter leur concours à la Commission de l'enseignement pour la rédaction des programmes de concours et pour apprécier les mérites des compositions créées par les concurrents.

Le Conseil de l'Union ayant résolu d'employer la majeure partie de ses ressources disponibles d'ici à l'année 1900 pour encourager et provoquer la création d'objets d'art destinée à figurer dans la future Exposition universelle, il devenait urgent d'étudier les moyens de réaliser cette manifestation nouvelle, sorte de mise en demeure adressée à la virtuosité originale de l'art français du XIXe siècle.

Avant de se préoccuper du contenu, la question du contenant s'imposait, et, sur la proposition de M. Lefébure, on adopta l'idée de mettre au concours la décoration d'une galerie ou du cabinet d'un riche amateur, homme de goût vivant à notre époque. Le programme de ce concours est déjà publié et les concurrents ont jusqu'au 31 mai 1895 pour présenter leurs projets.

Une première série d'œuvres comprenant des objets d'art industriel destinés à prendre place dans ce cabinet d'amateur doit faire prochainement l'objet de concours simultanés. Le programme n'en est pas définitivement arrêté et la Commission étudie une seconde proposition émanant de M. Gagneau, celle de savoir si on n'aiderait pas plus sûrement l'émancipation esthétique que nous poursuivons en laissant les artistes libres de présenter les compositions qui leur

conviendraient le mieux et en faisant des acquisitions plus nombreuses dans les expositions et dans les ateliers. Ce sera l'une des premières questions soumises à la Commission de consultation.

BIBLIOTHÈQUE

Je dois chaque année vous signaler le développement régulier des collections de notre Bibliothèque de la place des Vosges, ainsi que l'accroissement du nombre des travailleurs qui viennent les consulter. Grâce aux ressources que l'Union centrale consacre à cet établissement, et au zèle intelligent du service chargé de le diriger, notre dépôt possède aujourd'hui une abondance de matériaux, d'études et de documents techniques que l'on chercherait en vain dans les Bibliothèques similaires de l'étranger, plus riches, peut-être, sous le rapport des éditions rares d'ouvrages et d'épreuves coûteuses de planches gravées. Les collections de la place des Vosges renferment pour chacune des branches de l'industrie artistique des séries de dessins de compositeurs anciens et modernes où les artistes peuvent non seulement apprendre les lois de l'esthétique, mais encore se familiariser avec les exigences particulières des diverses matières dont ils doivent se servir. A côté de ces trésors graphiques, nous avons réuni une immense collection de gravures, de photographies, de reproductions de toute sorte, embrassant dans son ensemble tout ce qui est à l'usage de l'homme dans la vie publique et privée. Nous avons suivi, pour le classement de ce recueil encyclopédique embrassant toutes les transformations de la matière par le génie de l'homme, un classement nouveau destiné à faciliter les recherches et à placer en peu de temps sous les yeux de tous les éléments de l'étude comparative des styles des époques différentes. Nous avons pensé qu'il y aurait un grand avantage à abandonner les classifications usitées depuis longtemps dans les bibliothèques pour en adopter une autre plus pratique et plus rationnelle qui puisse permettre de satisfaire instantanément aux demandes des travailleurs. Tous les détails de l'architecture, les branches si nombreuses de l'ameublement, les travaux du métal, les variations du costume, pour ne citer que quelques-unes de ces divisions, sont classés séparément suivant un ordre chronologique dont les volumes spéciaux forment, par leur réunion, l'ensemble de chaque manifestation de l'Art. Dès le premier jour le public a apprécié les avantages de cette innovation, et en consultant le tableau indicateur qui se trouve dans la salle de lecture, il peut désigner lui-même le volume qu'il désire consulter. Dans une vie affairée comme la nôtre, rien n'est plus apprécié que l'économie du temps; aussi voyons-nous les travailleurs affluer à la place des Vosges, malgré son éloignement du centre de la ville, préférablement à telle autre bibliothèque plus riche, mais dans laquelle les ouvrages demandés se font attendre, et dont personne peut-être ne peut connaître les richesses dont elle regorge. Moins abondants mais plus utiles, nos portefeuilles ne cessent d'être étudiés et calqués par les dessinateurs, et l'état de fatigue où ils sont déjà arrivés est un précieux témoignage des services journaliers qu'ils rendent à l'industrie. La Bibliothèque de l'Union centrale est un des principaux moyens d'action dont dispose notre Société pour l'éducation des artistes, et celui de tous peut-être qui exerce l'influence la plus bienfaisante sur la marche progressive de l'industrie par la libéralité avec laquelle les modèles de l'art y sont communiqués sans restrictions aucunes.

Je suis heureux de vous apprendre que le nombre de nos lecteurs, qui, ainsi que je vous le disais, s'augmente régulièrement, s'est élevé pendant l'année dernière au chiffre éloquent de 6,416, surpassant de 1,300 celui qui avait été constaté pendant l'année 1893.

Malgré les richesses en documents de toute nature sur l'art industriel, notre Bibliothèque ne possédait jusqu'ici qu'un nombre assez restreint d'albums et d'échantillons de tissus provenant de l'Extrême-Orient. Le Conseil d'administration a comblé cette lacune en approuvant l'acquisition d'une nombreuse collection de dessins japonais qui lui étaient offerts par M. Bing. dans des conditions exceptionnellement avantageuses. Bien mieux que les estampes plus recherchées, cependant, par les amateurs, ces esquisses traduisent plus fidèlement la valeur du maître, et leur valeur est par cela même de beaucoup supérieure aux yeux des artistes.

La nouvelle collection acquise par la Bibliothèque comprend plusieurs milliers d'espèces embrassant toutes les branches de l'art japonais. Les plus importantes au point de vue de la dimension forment de grands panneaux décoratifs ornés de fleurs, d'animaux et de scènes de la vie religieuse et civile. Il s'y trouve une suite considérable de portraits, d'études, ainsi qu'une foule de dessins de fleurs, d'animaux, de personnages, tous reproduits d'après nature avec une liberté et une grâce charmantes. Nos artistes contemporains sont animés d'un violent désir d'abandonner certaines traditions de l'art devenues banales à force d'être rejetées pour se rapprocher de la réalité; ils trouveront dans cette nombreuse collection la preuve évidente qu'à l'autre extrémité du monde, les Japonais sont soumis aux mêmes préoccupations artistiques que nous-mêmes. Cette acquisition est une des plus heureuses que la Bibliothèque ait faites dans ces dernières années. Le classement en est déjà commencé, mais, en raison du nombre des dessins, il réclamera un temps assez long pour son achèvement. Cependant, plusieurs volumes sont mis, dès maintenant, à la dispotion des artistes et des amateurs, auxquels le vaste ensemble de pièces originales fera connaître les procédés et la technique d'un art aussi large de conception que délicat d'exécution.

Je pourrais vous signaler également plusieurs achats faits pour compléter les séries de gravures d'ornement, les collections de dessins et de modèles d'étoffes, de bijouterie et d'ébénisterie, ainsi que l'acquisition d'ouvrages à planches rares et curieux; mais leur importance ne saurait rivaliser avec celle de de la collection sur laquelle j'ai cru devoir appeler votre attention spéciale.

La Bibliothèque a reçu cette année des dons nombreux de volumes et de documents qu'elle doit à des administrations et à des personnes désireuses de coopérer à son œuvre d'utilité publique. Nous adressons nos remerciements à Messieurs les Ministres de l'instruction publique et du commerce, à M. le Directeur des Beaux-Arts, ainsi qu'à M. le Préfet de la Seine, pour leurs envois d'ouvrages publiés et patronnés par leurs administrations. Nous avons également une longue liste de donateurs à vous présenter, en tête de laquelle figurent les noms du Président, M. Georges Berger, et des membres de l'Union centrale MM. Maciet, Armand Templier, Firmin Didot, Béraldi, Kralft, Follot, Guilbert-Martin, auxquels il n'est que juste de joindre ceux des personnes qui ont eu à cœur d'enrichir nos collections de gravures, de spécimens de tissus ou d'ouvrages qui lui faisaient défaut. Ce sont : M. Lévy, M. Hutin, Mlle L'Enferna, MM. Coupri,

Guérinet, Robuchon, Lorain, Gonse, la Société des bibliophiles français, Levrat, Boileau, Thiollier, Ricard, Jausen, Scheurer-Lauth, magasin du Louvre, Léon Jannin, Sauvrezy, Suc, Destrie, Sandoz fils, M. Besnard, marquis de La Salle, Fauri-Lepage, Blanqui, M. Delalande, Blanck, Dr Jessen, P. Gauchery aîné, Mayer, Montefiore, P. Gasnault, conservateur du Musée, et de Champeaux, conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale.

Comme vous le voyez, nos collections s'accroissent rapidement, et les salles qui servent d'asile à la Bibliothèque, salles qui tout d'abord étaient loin d'être remplies, sont devenues aujourd'hui trop étroites. Ce n'est plus qu'en utilisant les moindres recoins obscurs que l'on peut parvenir à entasser les unes sur les autres les richesses artistiques qui viennent s'ajouter à celles que nous possédons. Bientôt l'espace nécessaire fera défaut, et il y a lieu de se préoccuper dès à présent des moyens de préparer de nouveaux rayons pour permettre à la Bibliothèque de poursuivre sa marche ascendante et son développement régulier.

ATELIERS DE MOULAGE ET DE PHOTOGRAPHIE

L'atelier de moulage n'a rien réalisé de nouveau pendant le cours de l'année 1894. Il a dû se borner à exécuter les épreuves des modèles faisant partie du fonds de l'Union centrale qui ont été demandés par divers musées et écoles de la France et de l'Étranger.

Quant à la photographie, il a été tiré par les soins du service central un nombre assez considérable d'épreuves d'après les clichés provenant de l'ancien atelier de photographie de l'Union centrale, aujourd'hui supprimé, pour répondre aux demandes des artistes ou des amateurs désirant obtenir la reproduction d'objets d'art qui font partie des collections du Musée.

Je n'ai plus qu'un mot à ajouter, Messieurs, c'est que votre Commission de l'enseignement a la conscience de n'avoir épargné ni ses soins ni ses peines pour mener à bien la tâche qui lui incombait, qu'elle croit avoir réussi et s'être ainsi montrée digne, une fois de plus, de la confiance que vous avez bien voulu lui témoigner.

Le Vice-Président de la Commission de l'Enseignement,

ROSSIGNEUX.

RAPPORT DE M. CORROYER

au Conseil d'administration sur la situation financière de la Société au 31 décembre 1894

Messieurs,

Nous avons l'honneur de vous présenter notre compte rendu annuel sur les opérations financières de la Société pendant l'exercice 1894, comprenant :

1° Le compte administratif des Recettes et Dépenses;

2° Le bilan de l'Union centrale des Arts décoratifs au 31 décembre 1894.

COMPTE ADMINISTRATIF

RECETTES

Souscriptions	F.	5,880 »
Entrées au Musée		2,669 50
Produits divers :		
Location d'une vitrine à la Ville de Paris	200 »	
Produit de la vente d'une promesse de rente	39 45	
Prime de renouvellement d'assurances	637 60	
Intérêt des loyers d'avance	112 »	
Bonification sur ventes de reproductions galvanoplastiques	101 »	
Remboursement sur le prix d'un objet d'art	262 50	
Vente de catalogues du Musée	32 »	
		1,384 55
Commission de l'Enseignement :		
Vente de moulages	12,301 40	
Vente de photographies	1,646 85	
Revue des Arts décoratifs, vente de numéros	229 50	
		14,177 75
Caisse des jetons : Cotisation des Membres du Conseil		2,808 »
Congrès de 1894 : Droits d'admission et vente de brochures		7,635 »
Exposition de 1892 : Produit de location de l'escalier au Concours agricole		200 »
A reporter	F.	34,754 80

Report..... F.		34,754 80
Intérêts des fonds placés :		
Intérêts encaissés directement (Bons 36,000, rentes 66,830 25).....	102,830 25	
Intérêts des rentes déposées chez Rothschild.....	104,908 55	
Intérêts du compte courant chez Rothschild.....	276 20	
Intérêts du compte courant au Comptoir d'escompte.....	130 10	
		208,145 10
TOTAL DES RECETTES..... F.		242,899 90

DÉPENSES

Personnel..... F.		51,570 40
Loyer (place des Vosges et hangar).....		6,204 30
Frais généraux :		
Assistance publique.....	65 80	
Chauffage et éclairage.....	1,501 20	
Impressions et publicité.....	628 90	
Frais de poste, télégraphe, téléphone.....	1,169 55	
Frais de bureau et divers.....	2,527 75	
Voitures et transports.....	356 40	
Entretien et installation.....	4,915 25	
Contributions, assurances.....	2,530 50	
Police.....	792 30	
Matériel et vitrines.....	2,763 10	
		17,250 75
Commission de l'Enseignement :		
Atelier de moulage.....	15,419 80	
Atelier de photographie.....	2,073 70	
Bibliothèque.....	7,496 50	
Reproductions galvanoplastiques.....	1,250 »	
Revue des Arts décoratifs.....	4,664 40	
		30,904 40
Commission du Musée :		
Achat d'objets d'art.....	42,533 70	
Réparation d'objets d'art.....	601 35	
		43,135 05
Réserve et imprévus :		
Dépenses imprévues.....	2,948 85	
Concours { 1893..... 3,622 60		
Concours { 1894..... 6,617 25		
	10,339 85	
		13,288 70
Caisse des jetons : Facture de la Monnaie (250 jetons).....		570 65
Congrès de 1894 : Dépenses diverses.....		14,268 90
Exposition de 1892 : Remise en état des locaux.....		15,099 20
TOTAL DES DÉPENSES..... F.		192,292 35

BALANCE GÉNÉRALE

Montant du portefeuille au 1er janvier 1894..... F.		5,794,225 25
Recettes encaissées dans l'année.....		242,899 90
TOTAL.....		6,037,125 15
Dépenses payées pendant l'année.....		192,292 35
RESTE.....		5,844,832 80
auquel il convient d'ajouter :		
la somme versée par la Caisse lors d'un achat de rentes.....		197 35
		5,845,030 15
et de déduire :		
1° Un titre de 500 francs en 3 o/o amortissable remboursé au tirage de mars.....	500 »	
2° Une promesse de rente revendue.....	39 45	
3° La moins-value de 75 Bons du Trésor remboursés au pair (cette moins-value était prévue et figurait à la réserve).....	16,961 15	
		17,500 60
pour avoir le montant des valeurs réalisables (*Voir au bilan*)..... F.		5,827,529 55

BALANCE DE CAISSE

En caisse au 1er janvier 1894	F.	9,131 10
Recettes encaissées : Sur les ressources ordinaires		34,754 80
Recettes encaissées : Sur les fonds placés		102,830 25
Recettes d'ordre		87,070 65
		233,786 80
Dépenses de l'exercice		192,292 35
Dépenses d'ordre		40,824 80
Solde en caisse au 31 décembre 1894		669 65
	F.	233,786 80

MOUVEMENT DU CAPITAL

Au 1er janvier 1894, nous avions 205 Bons du Trésor, représentant un capital de		2,095,994 50
Le 1er septembre, il nous a été remboursé 75 Bons représentant un capital de..		766,961 15
Reste au 31 décembre 130 Bons représentant		1,329,033 35
D'autre part nous avons acheté :		
1° Avec une partie des intérêts des Bons du Trésor échus au 1er mars, 900 francs de rente amortissable 3 o/o représentant un capital de	30,016 80	
2° Avec le produit des 75 Bons remboursés au 1er septembre et une partie des intérêts échus 23,265 » de rente 3 o/o amortissable, pour le prix de.	780,197 35	
Soit ensemble 24,165 » de rente 3 o/o amortissable, représentant	810,214 15	
et qui, ajoutés aux 31,020 » existant, au prix d'achat de	1,029,370 85	
donne 55,185 » de rente pour un capital de	1,839,585 »	
dont il faut déduire un titre de 15 fr. de rente remboursé en mars, soit	500 »	
Pour avoir 55,170 » de rente 3 o/o amortissable portés au bilan	1,839,085 »	

La conversion du 4 1/2 en 3 1/2 o/o, sans atteindre notre capital, a abaissé à 87,221 fr. le montant des intérêts de ces titres, qui s'élevaient au 1er janvier 1894 à 112,143, $\frac{112,143 \times 3,5}{4,5} = 87,221$ fr. de rente et une promesse de rente vendue pendant l'exercice.

Les comptes ainsi établis nous permettent de dresser le bilan ainsi qu'il suit :

BILAN

ACTIF

Portefeuille : 1° Valeurs réalisables :			
130 Bons du Trésor de 10,000 fr. l'un		F.	1,329,033 35
100 fr. de rente 3 o/o perpétuel			2,929 45
55,170 fr. de rente 3 o/o amortissable			1,839,085 »
87,221 fr. de rente 3 1/2 o/o			2,633,279 80
			5,804,327 60
Valeurs en Banque :			
Compte courant chez Rothschild	11,730 55		
Compte courant au Comptoir d'escompte	10,801 75		
			22,532 30
Caisse : Solde au 31 décembre 1894			669 65
Total des valeurs réalisables		F.	5,827,529 55
2° Valeurs à réaliser : Intérêts des Bons du Trésor (4 mois)			17,333 35
3° Valeurs immobilisées :			
Avance sur les loyers	2,800 »		
Avance à la Compagnie du Gaz	344 »		
Collections et matériel du Musée	1,090,295 05		
Collections de moulages du Musée	51,287 90		
Reproductions galvanoplastiques	58,751 50		
Collections, matériel de la Bibliothèque	146,136 »		
Moules, modèles et matériel de l'atelier de moulage	144,093 30		
Clichés, matériel et épreuves de la photographie	44,419 55		
Toiles des sept Dioramas estimées	10,000 »		
Total des valeurs immobilisées		F.	1,548,127 30
Total de l'Actif		F.	7,392,990 20

PASSIF

Commission du Musée :		
Reliquat de la dotation du Musée	F.	7,000 »
Solde de la commande Falize		10,000 »
Concours de 1894 : Reste à payer		1,500 »
TOTAL DU PASSIF	F.	18,500 »

BALANCE

Actif		F.	7,392,990 20
Passif			18,500 »
RESTE		F.	7,374,490 20
qui, après défalcation des Valeurs immobilisées			1,548,127 30
laisse disponible une somme de			5,826,362 90
Dont il convient de déduire les réserves suivantes :			
1° Réserve statutaire	150,000 »		
2° Réserve du compte des souscriptions à vie	22,000 »		
3° Réserve du compte de liquidation	7,000 »		
4° Réserve pour création et dotation du Musée	5,500,000 »		
5° Réserve spéciale pour parer au remboursement des Bons du Trésor	29,033 35		
			5,708,033 35
SOLDE DISPONIBLE		F.	118,329 55

Le solde disponible en fin d'exercice est supérieur de 43,000 francs à celui existant au 31 décembre 1893. Ce résultat satisfaisant est dû aux économies réalisées sur l'ensemble des prévisions du budget, au remploi immédiat des intérêts de nos Bons du Trésor, et enfin à une diminution de 30,000 francs sur la dotation ordinaire pour achats d'objets d'art.

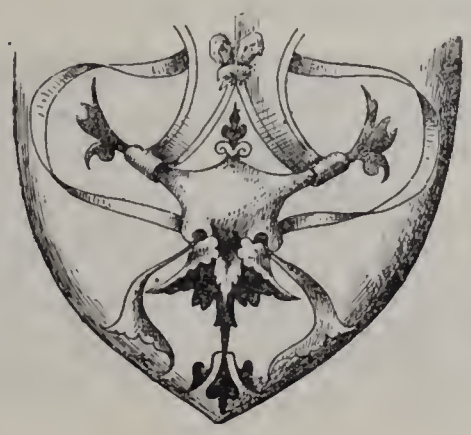
Nous avions le devoir de réaliser des économies pour compenser, autant que possible, les réductions d'intérêts de nos rentes et le remboursement des Bons du Trésor, et enfin, conformément à la décision du Conseil, nous devons préparer la participation de l'Union centrale des Arts décoratifs à l'Exposition de 1900, au moyen de concours dont les programmes sont à l'étude et pour lesquels nous consacrerons chaque année une somme de 50,000 francs.

L'établissement du budget de l'exercice courant a, d'ailleurs, été dressé de façon à conserver nos disponibilités et à parer aux éventualités qui se produiront nécessairement lors du transfert du local du Musée.

Je vous prie de vouloir bien approuver le compte financier de l'exercice 1894.

Le Président de la Commission des Finances,

ED. CORROYER.



RAPPORT DES CENSEURS

Messieurs,

Vous avez bien voulu nous donner la mission d'examiner les comptes de l'Union centrale. Nous vous en avons remerciés l'an dernier, et nous vous renouvelons nos remerciements pour la confiance que vous avez placée en nous.

Nous vous proposerons, Messieurs et chers Collègues, après avoir entendu la lecture de notre rapport, d'approuver les comptes.

Notre tâche a été des plus faciles; nous avons constaté dans toutes les pièces comptables soumises à notre examen que leur ordre et leur classement méthodique permettaient de les vérifier sans oubli possible.

COMPTE ADMINISTRATIF

Les Recettes de l'année 1894 se sont élevées à..F.	242,899 90
Les Dépenses, à.....	192,292 35
Différence.....F.	50,607 55

Par suite de la crise commerciale, le chapitre comprenant la vente des moulages, photographies, *Revue des Arts décoratifs* et reproductions galvanoplastiques est en diminution, compensée par l'abaissement des dépenses sur ce chapitre; ces dépenses, qui s'étaient élevées, en 1893, à la somme de 47,779 fr. 95, sont descendues, en 1894, à 30,904 fr. 40; différence en moins, 16,875 fr. 55.

Une diminution sensible s'est produite sur les revenus de l'Union centrale par suite de la conversion du 4 1/2 en 3 1/2.

De ce chef nous perdons environ 25,000 francs sur le produit de nos rentes.

Les souscriptions ont produit 5,880 francs;

elles sont en augmentation de 460 francs sur 1893. Nous espérons, Messieurs, que ce chapitr uivra d'année en année une progression ascendante pour la plus grande prospérité des l'Union centrale.

Grâce à certaines économies réalisées sur les divers chapitres des dépenses, notre Société a un solde supérieur à celui de 1893; il s'élève à la somme de 42,528 francs.

DÉPENSES

Les dépenses applicables au personnel, aux frais généraux et aux dépenses ordinaires d'administration sont en diminution sur l'exercice 1893 d'une somme de 3,780 fr. 70.

Nous avons examiné, avec l'attention qu'il méritait, le chapitre relatif aux achats d'objets d'art, s'élevant à la somme de 42,533 fr. 70.

Dans cette dépense il a été tenu compte des vœux de l'Assemblée générale de 1894; les objets d'art moderne y figurent pour 27,232 fr. 75, soit presque les deux tiers de la dépense totale.

Nous avons le grand espoir, Messieurs, que la Commission des achats suivra résolument la voie dans laquelle elle est entrée pour le plus grand bien des industries d'art moderne.

L'encouragement à cet art est une des questions qui doivent le plus préoccuper une Société aussi puissante que l'est l'Union centrale, à la tête de laquelle est placée toute une élite de savants, d'artistes et d'industriels, honneur de cet art moderne qu'il s'agit d'encourager, de stimuler et de récompenser selon les mérites de chacun.

Pour le Congrès de 1894, l'Union a dépensé la somme de 14,268 fr. 90; les recettes ont produit 7,635 francs.

L'Union centrale a fait là une dépense utile dont nous la félicitons; les bons effets de ce Congrès seront appréciés par tous, et nous avons le grand et légitime espoir d'attirer à nous un grand nombre d'adhérents.

Les promesses autorisées faites lors de la distribution des récompenses de notre concours de 1894 par M. le Ministre de l'instruction publique ne seront pas lettre morte, et d'ici à quelque temps l'Union centrale recueillera les fruits de son Congrès de 1894 et ceux de ses concours, toujours si utiles à l'art moderne que nous désirons voir s'implanter dans notre Société.

Nous devons, Messieurs, avant de commencer l'examen de la Balance générale et du Bilan, remercier M. le Président de la Commission des finances de la clarté qui a présidé à l'établissement de la situation financière de l'exercice de 1894.

BALANCE GÉNÉRALE

Le portefeuille de l'Union centrale s'élevait au 1er janvier 1894 à la somme de..F.		5,794,225 25
Les recettes encaissées de l'année sont de.....		242,899 90
Formant un total de.....		6,037,125 15
Dépenses payées pendant l'exercice.....		192,292 35
Après défalcation des dépenses, il reste la somme de.....		5,844,832 80
à laquelle il faut ajouter la somme versée par la Caisse lors d'un achat de rente.		197 35
		5,845,030 15
et déduire :		
1° Un titre de rente de 500 fr. 3 o/o, remboursé au tirage de mars, ci.	500 »	
2° Une promesse de rente revendue.....	39 45	
3° Moins-value sur 75 Bons remboursés.....	16,961 15	
		17,500 60
Total des Valeurs réalisables.....F.		5,827,529 55

Nous avons examiné et compté les titres de rente, ainsi que les Bons du Trésor énoncés dans le Bilan; tout était régulier.

Au 1er janvier 1894, l'Union centrale possédait 205 Bons, représentant un capital de 2,095,994 fr. 50.

Le 1er septembre, il lui a été remboursé 75 Bons pour 766,961 fr. 15.

Reste au 31 décembre 130 Bons, représentant une somme de 1,329,033 fr. 35.

D'autre part, il a été acheté :

1° Avec une partie des intérêts des Bons du Trésor échus au 1er mars, 900 francs de rente 3 o/o pour un capital de.....F.	30,016 80
2° Avec le produit des 75 Bons remboursés au 1er septembre et une partie des intérêts échus, 23,265 francs de rente 3 o/o, pour le prix de.....	780,197 35
soit ensemble 24,165 francs de rente, représentant un capital de.....	810,214 15
qui, ajoutés aux rentes existantes, 31,020 francs, ayant coûté.....	1,029,370 85
forment un total de rente de 55,185 francs, coûtant.....	1,839,585 »
dont il faut déduire un titre de 15 francs, remboursé en mars, soit.....	500 »
Il reste en rente 3 o/o 55,170 fr. de rente portés au Bilan pour une somme de..F.	1,839,085 »

L'Union centrale possède en valeurs réalisables la somme totale de 5,844,862 fr. 90, en y comprenant l'intérêt de quatre mois des Bons du Trésor pour une somme de 17,333 fr. 35.

Le capital réalisable est augmenté de 19,304 fr. 30.

Les valeurs immobilisées se sont également augmentées de 47,997 fr. 25.

Le total général de l'actif est augmenté de 67,301 fr. 55.

Le Passif de 1894 s'élève à la somme de 18,500 francs, qui, défalqué de notre actif, ainsi que les valeurs immobilisées, laisse un solde disponible de.....F.		5,826,362 90
Il convient d'en déduire les réserves suivantes :		
1° Réserve statutaire.....	150,000 »	
2° Réserve du compte des souscripteurs à vie.....	22,000 »	
3° Réserve du compte de liquidation.....	7,000 »	
4° Réserve pour création et dotation du Musée	5,500,000 »	
5° Réserve pour parer au remboursement des Bons du Trésor..	29,033 35	
		5,708,033 35
Reste pour solde disponible supérieur de 42,528 francs à celui existant au 1er janvier 1894.....F.		118,329 55

Nous pouvons féliciter de ces heureux résultats M. le Président, MM. les Vice-Présidents et MM. les Membres du Conseil d'administration, dont la sollicitude pour les intérêts de notre Société est toujours en éveil et qui, par la bonne gestion donnée à tous les services, assurent la prospérité et la grandeur de l'Union centrale.

Les Censeurs,

G. BOIN, AUDOYNAUD.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS *(Novembre 1894)*

CONCOURS ENTRE LES ARTISTES DE L'INDUSTRIE

POUR LA COMPOSITION D'UNE ÉTOFFE DE SOIE DESTINÉE A LA TENTURE D'UN SALON

Projet de M. Ch. BLONDEL (1re Mention)

Projet de M. DOBRZYCKI (1re Mention)

Imp. phot. ARON Frères, Paris

LA RECHERCHE DU STYLE NOUVEAU

Le désir, l'ambition certainement légitime, mêlée d'un peu d'impatience parfois, qui se manifestent enfin d'une manière un peu plus générale que jusqu'alors, de marquer la trace de notre époque par des œuvres d'art d'un caractère conforme à nos goûts, à nos mœurs et nos aspirations, ont donné à cette difficile question de la recherche du style nouveau un intérêt de haute actualité, et beaucoup, penseurs ou producteurs, par la parole, l'écrit ou par l'œuvre, cherchent et présentent des solutions timides ou carrément affirmatives, suivant les tempéraments et les situations.

Les érudits, connaissant à fond leur passé et l'admirant exclusivement, nient simplement la question et vous disent : « A quoi bon tant d'efforts et tant de discussions? Tout n'a-t-il pas été fait, les siècles écoulés ne nous laissent-ils pas un champ vaste et admirable de modèles de valeur incomparablement supérieure à tout ce que dans votre prétentieuse vanité vous croirez avoir créé? »

Parmi ces érudits, les uns, très vieux, solennellement vous écrasent sous l'éternelle beauté du Parthénon et de la Vénus de Milo ; d'autres, moins vieux, vous troublent avec Notre-Dame de Paris et les œuvres du moyen âge, la logique des formes et l'art de la patrie au berceau. Enfin, de moins vieux encore, mais de santé d'apparence chancelante, murmurent en souriant : « Ne vous attachez pas plus qu'il ne convient à ces œuvres éloignées, d'expression très élevée mais de compréhension bien fatigante. Le XVIIIe siècle ne comporte-t-il pas à lui seul tout ce que l'art peut apporter de goût, de charme et de grâce nécessaires mais suffisants à l'exercice de la vie? »

Les partisans de l'art nouveau, affirmant qu'il n'existe pas d'art propre à notre époque, font au contraire assez volontiers table rase du passé, le renient parfois ou

s'efforcent de l'oublier en établissant avec raison qu'à une civilisation nouvelle de nouvelles formes d'art doivent correspondre, tentent de créer cet art de toutes pièces et de le présenter comme né uniquement de lui-même et par leur seule volonté.

Tel est à peu près en ce moment l'état de la question.

Or si, d'une part, le passé, sans cesser d'avoir droit au respect et à l'admiration, est, de l'avis à peu près général, épuisé quant aux redites qui pourraient en être encore tentées, d'autre part, l'affirmation produite quelquefois de l'existence ou de l'avènement prochain d'un style nouveau peut, avec raison, paraître à des esprits réfléchis prématurée et hasardée; surtout si l'on considère ce style comme devant, ainsi que ses prédécesseurs, présenter le caractère d'unité résultant de l'expression de tendances communes à tous les artistes d'un même lieu et d'un même temps.

Cette double constatation semblerait quelque peu décourageante, en conduisant à une solution négative, si elle ne donnait au contraire la pensée — (au lieu de considérer seulement le passé, qui appartient à la mort, ou l'avenir, qui aussitôt qu'il est un peu étendu n'appartient pas aux vivants) — que l'analyse aussi sincère qu'il est possible des conditions du présent pourrait permettre plus facilement la recherche de la vérité, légèrement obscurcie pour le moment.

Étudiant donc la question à ce point de vue, et appliquant le principe admis, — principe vrai, ne gênant personne, — que l'art est ou doit être la représentation par les œuvres des besoins, des mœurs et des idées du milieu social dans lequel il se développe, on conviendra que ces diverses conditions sont encore bien confuses aujourd'hui.

Si l'on considère d'un peu haut les progrès matériels, en y comprenant les progrès scientifiques qui les préparent, accomplis depuis un siècle, sans se laisser tromper par les formules admiratives que chaque siècle applique généralement à sa propre appréciation, on ne peut s'empêcher de constater que ces progrès divers n'ont pas d'une façon radicale transformé nos besoins et nos mœurs. Les besoins ont pu s'étendre et se compliquer. Ainsi, on voyageait au XVIIIe siècle : on voyage plus et plus vite au nôtre; la manière de se loger, de se vêtir, de se nourrir, est, avec quelques variantes et le confortable en plus, ce qu'elle était précédemment.

Ces besoins, ces mœurs actuels et l'organisation politique et sociale qui y correspondent sont donc ceux du siècle passé, quelque peu modifiés, les uns et les autres, suivant le cours des événements et de manière à atteindre un jour, s'il est possible, cet état d'équilibre parfait nécessaire à la vie normale d'un peuple.

Toutefois, au point de vue auquel nous nous plaçons en ce moment, un fait politique important en lui-même semble devoir être considéré plus attentivement dans ses conséquences morales. C'est celui du développement depuis un siècle du principe de liberté individuelle inscrit dans nos lois.

Une de ces conséquences est naturellement le développement correspondant de l'importance de l'individu aux dépens de la grande collectivité. Ce fait, peut-être le plus marquant à notre époque, se maintenant malgré l'organisation politique centralisatrice, par tradition et par nécessité actuelle sans doute, malgré les essais des groupements partiels destinés à en atténuer les défauts matériels, dans le domaine de la pensée et de l'art, s'affirme aussi nettement, et sur sa constatation, peu nouvelle d'ailleurs, quelques déductions intéressantes pour nous peuvent être établies.

En fait, le sentiment de la personnalité, tout aussi développé en art que partout ailleurs, les conditions d'originalité quand même imposées aux artistes, peuvent-ils conduire à l'éclosion d'un style véritable et unique ayant, comme les précédents, ses maîtres, ses disciples, et fournissant, par la poursuite d'un idéal commun, des applications à toutes les branches de l'art?

Le maître d'aujourd'hui voit sa mission délicate limitée à apprendre à l'élève les éléments de son métier, à le garder des écarts des premiers essais, mais surtout à respecter, au point d'oser à peine le diriger, le sentiment personnel qu'il doit découvrir et laisser développer sous ses yeux, — si contraire qu'il soit à son propre sentiment, — faire éclore pour chacun de ses élèves un art particulier qui naîtra et mourra avec eux. La marque personnelle laissée par le maître sur l'élève poursuivrait celui-ci toute la vie, ne manquerait pas de lui être un reproche de manque d'originalité et d'initiative intellectuelle, et lui vaudrait plus tard un classement à un niveau inférieur, alors que chacun, à tort ou à raison, prétend habiter les sommets.

Ces conditions toutes modernes sont des plus défavorables au maintien ou à la formation d'une école étendue et par conséquent d'un style. Aussi, malgré l'affirmation donnée assez souvent par des personnes bien intentionnées mais dans l'erreur, que parce que nous avons des artistes nombreux et de très haute valeur, nous sommes en possession d'un style que, placés trop près, nous ne savons découvrir, la vérité semble être que nous n'en avons pas, ou plutôt que nous en possédons bien un, mais que ce style n'est pas tel qu'on le désire, et qu'il a précisément pour caractère de n'en pas avoir.

Et il doit en être ainsi. Ce serait, en effet, contre tout principe, contre toute règle; ce serait une anomalie impossible qu'il en fût autrement. Tel qu'il est aujourd'hui, l'art reste par règle supérieure conforme à sa mission; il exprime actuellement le manque d'unité, l'inquiétude morale, l'état de trouble enfin, communs à toutes les époques de transition, et qui dominent son milieu et son temps. Cela, il l'exprime pleinement et sans réserves, et on ne peut lui demander davantage.

Poursuivant sûrement sa voie, insouciant des impatiences des uns, des résistances des autres, il ne s'émeut pas des premières et finit toujours par triompher des secondes. Les violences seules peuvent ralentir sa marche, mais le but est toujours atteint. Cette conclusion est loin d'être négative, elle n'est pas davantage décourageante; au contraire, elle peut rendre la confiance à ceux qui, troublés par cette question toute moderne, se disent : A quoi bon agir alors ? Si nos efforts ne doivent pas aboutir au résultat espéré en les convainquant qu'aucun effort humain n'est inutile, et qu'un résultat immédiat peut toujours être atteint, c'est de se maintenir au moins dans l'état de transition et d'éviter celui de décadence, qui serait la conséquence du moindre découragement.

Quant à l'avenir, chacun peut le désirer façonné à sa guise, penser, agir et produire en conséquence. Nous avons nous-même certaines préférences que nous exposerons ici comme suite à cet article. Mais sa prévision, aussitôt qu'il est un peu étendu, n'est pas d'essence humaine, et, dans tous les cas, ce qu'il sera ne dépend ni des artistes ni de l'art, qui n'est qu'une résultante et ne peut être à lui seul une cause.

CH. GENUYS.

LES ARTS DÉCORATIFS AUX SALONS DE 1895

LE CHAMP-DE-MARS

I

Non, vraiment, je ne me rangerai jamais à l'avis des dilettantes pour qui les Salons sont sans intérêt et sans plaisir, et qui s'en vont prônant les petites églises où l'on se retrouve entre initiés. Dans les grandes Expositions, les œuvres, par leur nombre et leur rapprochement, par leur diversité et leur incohérence même, décèlent les réelles tendances. Il n'est pas jusqu'aux parades de dissimulation chez les savants qui ne s'y fassent quasi naïvement voir. Une individualité, artificieusement composée à l'écart, ne résiste pas à la manifestation collective. On n'est apprêté que chez soi; dans la foule, bon gré mal gré, chacun montre son naturel. L'essence du rassemblement est de tout simplifier, de rendre les facticités aussi sensibles que des déguisements et, selon les cas, ridicules ou insupportables. Comme la coquette fardée qui n'affronte pas impunément le grand jour, le faux raffinement craint la commune lumière. Seules, de la collectivité, les franches originalités émergent solidement; tout le reste rentre dans le courant banal. Le triage se fait là de lui-même; le flot respecte les rochers et emporte la vaine pierraille. Et puis, on rencontre les artistes, on cause avec eux devant leurs ouvrages, on surprend du même coup leurs belles passions et leurs petites pensées. Je ne cacherai point, à ce sujet, l'étonnement où me plonge la frivolité de leurs vues sur leurs propres querelles. « Fini, le Champ-de-Mars, dit-on aux Champs-Élysées : l'extravagance a fait son temps! » Au Champ-de-Mars, on réplique : « Les Champs-Élysées vont disparaître. Le vieux vaisseau est tout désemparé. » C'est ainsi que l'on se juge d'un milieu à l'autre. Le mépris mutuel le plus arbitraire tient lieu d'argument, d'arme de combat, de moyen de propagande. Que deux membres des Sociétés rivales viennent, au surplus, à prendre langue, ils ne savent que se congratuler, se régaler de réciproques douceurs. Les augures du temps présent n'osent même plus rire entre eux : ils ont l'impayable sérieux des gens de théâtre se racontant leurs caravanes. Abordent-ils la question du schisme,

toujours brûlante en apparence, c'est pour regretter la séparation malheureuse et en souhaiter la fin. Est-ce sincérité ou comédie de politesse? Je crois fort que ce n'est pas sincérité. Jamais l'*indifférentisme* ne s'affirma davantage.

Plusieurs Parisiens, philosophes bénévoles dont l'esprit se plaît à voltiger à la fleur des choses, expriment l'espoir que la destruction prochaine des deux palais annuellement livrés aux artistes et sacrifiés par les architectes de la future Exposition universelle, facilite la réconciliation des frères ennemis. Je ne partage pas cette confiance, et pour cause. Une réconciliation ne s'opère aisément dans la rue que si les adversaires se

Ave Maria (triptyque), par M. G. Dubufe.
(Salon du Champ-de-Mars.)

sont laissé mettre sur le pavé. Or, c'est un fait avéré que, dès maintenant, les deux partis se préoccupent de parer aux circonstances. Diverses combinaisons sont à l'étude, soit à droite, soit à gauche, et, sans contredit, tant à gauche qu'à droite, on aura fait face en temps utile aux nécessités. D'ailleurs, je vais plus loin : la fusion, obtenue par miracle ou par surprise, aurait toute chance de n'être point durable. Il y a des habitudes prises, un ordre établi qu'on ne changera pas. Les bases des deux Expositions sont trop différentes.

On disait, sous l'ancien régime, pour qualifier les colons français des Antilles : « Nos beaux messieurs de Saint-Domingue » et « nos bonnes gens de la Martinique ». Les mêmes mots marqueraient à merveille la différence entre le Champ-de-Mars et les Champs-Élysées. Nos « bonnes gens » des Champs-Élysées ont gardé leur vieux fonds quasi scolaire. Ils distribuent des médailles de fin d'année, ou à peu près, sous la forme la plus simple. On voit accourir, dans leur giron, des écoliers de tout âge quémandant un *satisfecit*. Aussi quel encombrement d'un bout à l'autre des galeries! Tableaux dits « à médaille », amplifications démesurées, pures compositions pour les

prix, tout ce bagage de classe plus ou moins déguisé y surabonde. Par contre, nos « beaux messieurs » du Champ-de-Mars se sont, je l'ai dit souvent, constitués en Académie.

Leurs statuts leur garantissent des privilèges; ils ont de la place, ils s'y carrent, ils mettent leur peinture à l'aise. Leurs petitesses et leurs défauts sont d'un ordre spécial, mais non pires, à tout prendre, que ceux d'ailleurs. Demandez-leur de renoncer aux avantages qu'ils se sont assurés et qu'ils offrent à leurs hôtes choisis, ils vous tireront leur chapeau. C'est comme si l'on invitait des riches, accoutumés au plus large confortable et vivant dans les élégances de leurs hôtels, à se contenter désormais d'un petit logis étroit et commun. La Société du Palais de l'Industrie ne saurait accorder à personne le bien-être dont ils jouissent sans mentir à son principe. On voit donc, chaque année, de nouvelles défections se produire, et bien rares sont les transfuges passés au Champ-de-Mars et retournés, ensuite, aux Champs-Élysées.

Un jeune peintre des mieux doués disait devant moi, l'autre jour : « Je n'attends que mon contingent de médailles pour aller frapper à la porte de l'autre Salon avec mes tableaux. Mes meilleurs camarades et moi trouvons convenable d'avoir nos médailles traditionnelles là où survit la tradition; après quoi, bonsoir la compagnie, nous serons libres. Du reste, on n'aime pas à prendre des peintres en sevrage, au Champ-de-Mars. » Voilà la tendance évidente : débuter et se faire distinguer sur la rive droite, et s'en aller, ce résultat obtenu, goûter les agréments de la rive gauche. Si le Champ-de-Mars veut sauvegarder ces agréments et perpétuer son caractère, il sera plus fidèle qu'il ne l'a été jusqu'ici au principe de la sélection, tandis que le Palais de l'Industrie ne saurait être pays ouvert. Les deux Salons, leur rôle ainsi défini, ont parfaitement leur raison d'être, personne ne gagnerait rien à la confusion de leur fusion.

Il fut un moment où d'aucuns comptaient sur l'État pour tout remettre en l'ancien ordre. L'État s'est fait le spectateur du libre mouvement et il a sagement agi. A quoi ont abouti les passions mesquines? A rien. Songez que nul vrai principe d'art n'est en cause; tout roule et a toujours roulé, depuis la scission, sur des modes d'organisation, c'est-à-dire de groupement d'hommes et de présentation d'œuvres. Esthétiquement, les deux Expositions ne diffèrent que par des nuances. Elles forment, en quelque sorte, une institution à deux degrés. Mais qui oserait prétendre que le stimulant de la concurrence n'a pas produit, même aux Champs-Élysées, des effets excellents?

Naguère, les élections annuelles du jury y donnaient prétexte à des manœuvres pitoyables, à des luttes d'où plus d'un sortait, tout ensemble, vainqueur et amoindri. La Société dissidente a remplacé les jurys élus par des commissions d'examen tirées au sort, et les Quatre-vingt-dix sont entrés dans cette voie. On n'avait aucun soin de l'aspect des galeries. Les dissidents ont eu des salles mieux ornées, des coins plus riches où le repos a de l'attrait, une salle de conversation disposée comme un lieu de fête. Tout naturellement, les Quatre-vingt-dix ont été conduits à suivre le branle, et très heureusement. Au Champ-de-Mars, l'unité des arts avait été proclamée; une section d'objets d'art originaux s'était logiquement créée. Il a bien fallu, malgré des résistances, que pareille innovation fût admise au Palais de l'Industrie, et c'est une conquête définitive de justice et de progrès auprès de laquelle ce qui précède n'est presque rien. Sans la dissidence, rien de tel ne fût advenu. On aurait donc tort de se plaindre des faits accomplis : tout le monde en a profité, tout le monde en profite.

Et ce serait peu, à vrai dire, si l'essentiel principe de l'unité des arts, commun désormais aux deux Salons, ne s'était propagé au dehors. Seulement, les prémisses une fois posées et acceptées, les conséquences ont d'elles-mêmes commencé à se déduire. Le public a-t-il pris garde à l'installation d'une section en règle des arts mineurs au Musée du Luxembourg? Elle y existe cependant, et qui mieux est, elle s'enrichit de saison en saison le mieux du monde. Ce n'est pas un fait médiocre que la mise, ou plutôt la remise aux rangs des artistes des potiers, des verriers, des orfèvres, des émailleurs, des ébénistes, des ferronniers, des tisseurs d'étoffes, de tous ces simples

Les Halles (décoration de l'Hôtel de Ville de Paris), par M. L.-A. Lhermitte.
(Salon du Champ-de-Mars.)

cherchant à imposer de l'art aux objets dont s'entoure notre existence. Dès que l'art s'accointe à la vie en ses manifestations intimes, la vie se prend à corroborer et à rectifier l'art. C'est là le grand point.

De Paris, la bonne lueur rayonne jusqu'en province. Certaines villes — Rennes et Montpellier, par exemple — ont fait place, dans l'enseignement général de leur école des beaux-arts, à un enseignement spécial et pratique de l'art décoratif. Il importe que peintres et sculpteurs aient conscience que les moindres productions d'utilité ont leurs droits esthétiques, que chaque métier est susceptible d'effets particuliers, que l'on peut tirer de tout une impression propre, tout marquer d'une pensée, d'un sentiment, d'une grâce, d'un signe vivant. Le but des efforts tentés n'est pas, après tout, de favoriser la multiplication de pièces curieuses, pour le plaisir de l'être, et d'un raffinement stérile, joie exclusive des collectionneurs, vain orgueil des virtuoses : c'est de restituer à la vie à tous ses degrés la possession de l'art. Des chefs-d'œuvre de vitrine, on n'en a que trop fait, je crois, à toutes les époques.

Le temps est revenu où il convient de faire descendre la beauté des grandes choses jusque dans les humbles et les petites, et de prodiguer le charme à ce qui sert, le caractère à ce qui est indispensable. Les objets d'art les plus perfectionnés ne doivent être que les études supérieures où le maître s'exerce à vaincre toutes les difficultés afin d'avoir la main plus libre et plus souple pour les ouvrages destinés à vivre avec nous. Nous admirons les orchidées étranges, déchiquetées, d'une splendeur si quintessenciée par l'excessive culture qu'elles n'ont plus rien de naturel; mais elles nous lassent vite et nous leur préférons les roses et les jasmins qu'on respire, les pivoines qu'on cueille à brassées, et jusqu'à la marguerite des prés que Lison pique dans ses cheveux.

II

C'est de l'Exposition du Champ-de-Mars que nous avons d'abord à nous entretenir, et, pour commencer, nous envisagerons les envois des peintres. Il faut convenir que l'influence de la peinture symbolique, immatérielle, visionnaire, n'avait jamais exercé autant de ravages, ni si bizarrement. Quantité de jeunes gens entrent maintenant en lice avec un profond dédain des ressources pratiques lentement accumulées et mises à la disposition de tous pour la substantielle extériorisation des pensées, pour l'honnête et sûre évocation des spectacles. On tend à faire du dessin une simple écriture idéographique, très cursive ou réduite à l'essentiel. La suggestion prétend remplacer l'expression nette. Nous sommes au régime du sous-entendu. La couleur se vaporise, s'envole en fumée, se subtilise en quintessence. Chez quelques-uns, elle disparaît tout à fait; chez plusieurs, elle n'est que l'ombre du rêve. Monochromie d'un côté, effacement de l'autre, prédominance du vague à tous les degrés, constant sacrifice de la virilité à des fantômes de délicatesse: comment reconnaître de tels signes et n'en être pas inquiet?

Le plus curieux gît en ceci: nos faiseurs d'énigmes se recommandent à la fois du mysticisme et de l'art décoratif. Décorateurs, en général ils ne le sont guère, et pour leur mysticisme abstrait et sans vertus théologales, il est par là même étrangement suspect. Les maîtres mystiques des âges de foi se mettaient, afin d'exprimer leur intimité naïvement pieuse, en présence de la nature, et tout d'abord c'était la nature qu'ils traduisaient sincèrement. Un Duccio de Sienne, un Giotto de Florence, un Gentile da Fabriano, un Van Eyck, un Rogier van der Weyden, s'inspirent du réel à tel point qu'ils semblent avoir vu ce qu'ils évoquent. Les légendes sacrées leur sont comme d'anciens événements de famille, chers à leur souvenir et desquels les scènes de la vie, à chaque moment, leur répètent l'exacte image. Nulle incertitude en leur conception, nulle hésitation dans leur manière de la rendre. Ils sont réalistes par le talent d'observation et la conscience d'exécution dont ils fournissent la preuve d'œuvre en œuvre, sans se lasser.

Le mysticisme qui est en eux se dégage spontanément, suivant la force des choses, en dehors de toute théorie. Nos jeunes gens procèdent à l'inverse, par voie théorique, uniquement. On les voit mépriser la forme pour l'idée et courir au symbole comme s'il pouvait y avoir de francs symboles sans forme! En outre, dès là qu'on récuse la nature, inspiratrice jugée insuffisamment transcendante, et qu'on se détache de l'esprit

Imp. phot. Alfred ARON, 30, rue Lebrun, Paris.

« L'HARMONIE » PANNEAU EN LAVE ÉMAILLÉE

Composition de M. E. GRASSET ; Exécution de M. F. GAUDIN.

religieux, ce n'est plus qu'aux poètes qu'on peut demander des inspirations. Aussi la littérature est-elle pour beaucoup dans la postulation des symbolistes. Edgar Poë et Baudelaire ont été fort exploités; on en vient aujourd'hui aux petites mystagogies des contes « décadents » les plus fluides. Le « charme de l'irréel » nous vaut d'indistinctes apparitions de toutes ces « princesses lointaines » qui passent à travers les poèmes en laissant derrière elles, parfois, un sillage d'humanité lumineuse dont le verbe chantant des mots définit le sens. Mais qu'est-ce que le « charme de l'irréel » en peinture, alors surtout qu'il ne se traduit qu'en vapeur ? On accepte, en certains cas, des fantaisies

Les joies de la vie (1er panneau : femmes, fleurs, musique).
Peinture décorative destinée à l'Hôtel de Ville, par M. A.-Ph. Roll.
(Salon du Champ-de-Mars.)

arbitraires, rendues plausibles par une réalisation spirituelle et serrée. Mais ce n'est pas ainsi qu'en usent ordinairement les artificiels inventeurs de légendes.

Je sais que la guerre des idéalistes et des réalistes est éternelle. Sous des aspects changeants, elle se reproduit de génération en génération. En cette polémique, on ne doit point se lasser de le dire, les deux partis ont également tort. Les idéalistes de profession, en voulant abstraire l'idéal du réel, en visant à peindre des âmes insaisissables en elles-mêmes et, pour nous, inséparables de l'enveloppe agissante, n'arrivent qu'à l'anéantissement de l'art. Les réalistes de système, en se réduisant à la stricte reproduction de la matérialité, étrécissent leur champ, se dégradent à nier l'expression et tombent, presque fatalement, à des bravades de laideur. Pour les militants de ces campagnes de malentendu, le niveau esthétique s'abaisse toujours en dépit des illusions, les uns s'appauvrissant à plaisir de la vérité physique, les autres de la vérité morale, et tous se faisant gloire d'être incomplets et faussés.

Il n'est d'art vrai que par l'expression vraie. Il n'est d'expression authentique,

haute, profonde et libre, que par l'intime union, l'identification pure et simple des éléments de l'être, offerts simultanément à notre étude. Donnez-nous des œuvres de simplicité, de substance et de bonne foi, des œuvres qui nous montrent tout l'homme et la toute nature vus par un artiste à l'œil sain, à l'esprit déchargé des intellectualités abusives. Rien n'émeut, rien n'attache en dehors des visions franches, franchement réalisées. Votre mysticisme, votre symbolisme *a priori,* de quelque façon qu'ils se présentent, sont des artifices et des mensonges, comme votre réalisme de photographe et de cacographe est un ravalement. Nous sommes des hommes de chair et d'esprit. Nous ne vivons exclusivement ni de quintessence, ni d'animalité. Faites la part de notre double organisation telle que la réalité la ménage. La décoration ne s'accommode pas plus que la peinture de chevalet des fantasmagories du néant.

Ah! quelle plaie que le symbolisme de commande, la mysticité convenue, la religiosité sans principe, le philosophisme sans idée, le légendarisme de déliquessence! Résultat de l'excès de civilisation, proclament certains moralistes! Je n'ai pas à examiner ici le plus ou moins de légitimité de cette assertion. Que penser, pourtant, de « fatigues sociales » aboutissant à l'émasculation des artistes sans porter atteinte à l'indéniable virilité de la nation? Ces postulations compliquées et vaines sont, positivement et avant tout, du fait de la littérature. Une manière de philosophie, tantôt pessimiste, tantôt sceptique, sous des apparences d'encourageante et souriante bonhomie, a propagé le goût du dilettantisme chez les producteurs. Or, le dilettantisme engendre le délire des subtilités. Lorsqu'on veut trop dire, de deux choses l'une: on surcharge son œuvre d'intentions et de nuances d'intentions ou on les simplifie jusqu'à la puérilité. Le mal n'est grand que parce que, dans l'un et l'autre cas, il nous habitue à mettre les spéculations abstraites au-dessus de l'observation, la sentimentalité au-dessus du sentiment, le vague au-dessus du précis et du certain. Si l'on veut que j'aille, par mes réflexions, par mes rêves, au delà d'une œuvre montrée, qu'on ne m'impose pas le fâcheux devoir préliminaire de deviner ce qu'il appartenait à l'artiste de me faire voir. De qui s'adresse à moi, j'exige de la netteté. J'entends comprendre ce que parler veut dire. Faute de quoi je suis mes propres desseins et je passe outre aux discours incompris.

III

Il m'est arrivé tant de fois, en cette *Revue,* de résumer les conditions de la peinture décorative, cette peinture qui fait partie, tout ensemble, de l'architecture et de l'ambiance d'un local, que je crois pouvoir qualifier tout de suite les principaux ouvrages décoratifs exposés.

Premièrement, on reçoit une impression de ravissement véritable de la composition vaste et claire, harmonieuse et noblement cadencée, de M. Puvis de Chavannes, destinée à la Bibliothèque de Boston. Le thème ne dit rien : *Les Muses inspiratrices saluant le Génie de la Lumière.* C'est la sensation même qu'il faut avoir. Les blanches Muses, la lyre d'ivoire aux mains, drapées de robes immaculées dont les blancheurs s'azurent, volent, sous un ciel d'or, au-dessus d'une prairie en fleurs, sur le fond d'une mer bleue comme un autre ciel, vers le génie dispensateur des rayons. Aux deux côtés d'un port, trouant le mur au centre, deux graves figures allégoriques de la Pensée et

de l'Étude, en camaïeu violet, sont assises. L'ordonnance est d'une simplicité haute, d'un art magistral. Par le bel accord des tons blancs, bleus, jaunes et violets, l'œuvre se rapproche du décor si délicieusement imaginé par l'illustre artiste pour le grand escalier de l'Hôtel de Ville, et qui s'encadre d'une telle douceur dans la pierre blanche. Je n'en saurais faire un éloge plus juste et plus pur.

Ensuite, c'est M. Roll, réalisant, à l'intention de l'Hôtel de Ville encore, sa vision des *Joies de la Vie*. Un parc de féerie où les fleurs surabondent, où les arbres sont des pavillons de fête, enveloppant une large pelouse qui monte vers des horizons bleuissants. Au second plan, dans une fumée de rêve, des musiciens, de noir vêtus, à demi cachés par un tertre et un buisson de roses, jouent du violoncelle et du violon, instruments évocateurs. Le parc tout entier vibre aux sons de la musique enchantée. Des femmes nues se roulent sur les gazons, des enfants se battent à coups de roses, on s'embrasse, on danse à l'infini sous les feuillages frissonnants. Comme deux bras immenses, comme les ombrages discrets, un double tourbillon de joie enserre le tableau. On pourrait discuter la donnée symbolique et le caractère de ces ivresses sans voile. M. Roll, pour justifier ces oppositions cherchées de figures habillées et de nudités opulentes, alléguera plus d'un exemple célèbre, tel que le *Concert champêtre* de Giorgione au Musée du Louvre; il alléguera surtout son bon plaisir et le droit du caprice dans une conception de décorateur. Soit! je concède tout, encore que la logique s'effarouche quelque peu à voir les choses si loin poussées. Mais, au moins, le talent dépensé s'affirme d'une autorité non douteuse, à la fois plantureux et délicat, exubérant et sage, et l'ample toile prend l'aspect tendre d'une tapisserie.

Puis, M. Lhermitte a brossé, toujours pour le Léviathan municipal, un colossal aperçu des Halles centrales, en face de l'église Saint-Eustache. Le poisson, les légumes, les fruits, les quartiers de boucherie, les charrettes que l'on décharge, les passants curieux, les mouvements multipliés, les cris qui s'entrecroisent, tout paraît, tout s'exprime à sa façon. Au premier plan, deux figures coupées par le cadre, et deux fois plus grandes que nature, sont d'un effet médiocrement agréable. Je ne suis pas sûr, au demeurant, qu'un semblable sujet convienne autant que l'ont cru nos édiles à remplir sur une muraille l'office d'une tenture historiée. Seulement, en ceci, le coupable n'est pas M. Lhermitte : il a exécuté fidèlement ce qu'on attendait de lui. L'erreur gît dans la méconnaissance des principes décoratifs par Messieurs du Conseil de Ville. Ne sauront-ils donc jamais quelle différence existe entre un sujet de tableau et un thème de peinture murale?

D'autres décorations sont signées de M. Émile Friant, de M. Gaston La Touche, de M. Émile Bastien-Lepage. Les *Jours heureux* de M. Friant nous font assister à une réunion de paysans, d'enfants et de femmes, cueillant des fleurs dans une prairie étoilée de marguerites jaunes, ou se reposant à l'ombre. La scène importe assez peu; c'est la façon qui est essentielle. Malheureusement, nous constatons ici, tout ensemble, une science très réelle et même très rare, une poursuite de l'effet vrai bridée jusqu'à une sèche exactitude, une pauvre fantaisie, un désir de plaire et nul charme. Tel, ainsi, qui entend fort bien l'art du tableau couvre tout un mur sans réussir à l'orner. Avec la meilleure volonté du monde, on ne s'improvise pas décorateur. Il y faut ou la spontanéité native, qui est poésie, ou bonne humeur naturelle perfectionnée par l'étude,

ou une liberté apparente dûment raisonnée, éprouvée, acquise et conquise. La muraille peinte ne doit pas appeler les yeux; elle doit parler à distance, créer un beau milieu d'harmonie et de pensée, sans qu'on ait à méditer sur le détail du spectacle. Qui ne sent l'accord de qualités nécessaires pour atteindre le but : le respect des lignes de l'architecture et des valeurs monumentales, la franchise des formes, l'équilibre des tons, rien de froid, rien de terne, rien de petit, rien de poncif, rien non plus qui soit, pour ainsi dire, insoluble dans l'atmosphère? Un grand panneau rustique, gracieux d'intention, comme celui de M. Friant, nous déplaît s'il est exécuté comme un pensum. Une suite de sujets où l'auteur s'est épuisé à tout mettre en finesses artificielles, en affectations de délicatesses, comme les *Quatre Saisons* et l'*Apothéose de Watteau* de M. La Touche, nous fâche encore bien plus.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD.

L'ART
DE L'ILLUMINATION

Le barde indiscuté du second Empire, l'officieux ou officiellement inspiré poète selon son cœur, Belmontet, a déclaré lyriquement que :

Le beau feu d'artifice est d'être magnanime.

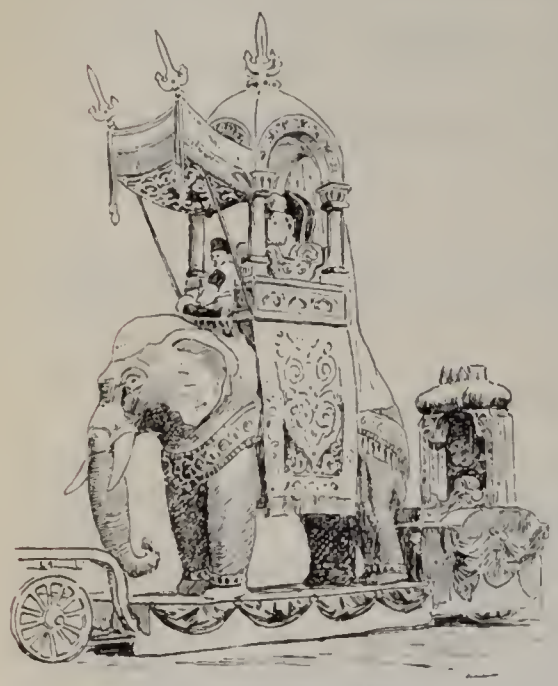
C'est évidemment quelque chose, c'est même beaucoup que d'être *magnanime;* mais, lorsqu'il s'agit de l'éclat à donner à une fête populaire, ça ne saurait pourtant suffire. Quelques pétards, quelques fusées, quelques gerbes à étoiles bleues, vertes, rouges, quelques lampions et verres de couleurs *feraient bien mieux* notre *affaire,* comme le fait dire à son coq un autre poète qui savait tirer les plus charmants effets d'art du simple bon sens, ce grand distrait de La Fontaine à qui la postérité a depuis longtemps pardonné de n'avoir pas su être le Belmontet de Louis XIV, en faveur d'autres qualités parmi lesquelles ce bon sens occupe un bon rang.

Nous n'avons aucune raison de douter de la magnanimité des organisateurs de nos fêtes publiques et nous sommes prêts à leur en reconnaître autant qu'il leur plaira; mais, en échange de ce gracieux procédé, qu'ils veuillent bien reconnaître que les résultats obtenus ne sont pas en proportion avec cet *état d'âme.* Nos fêtes se *traînent* dans la fameuse *ornière de la routine.* Le caractère premier de chaque nouvelle illumination, c'est de n'être pas nouveau du tout. Quelque imprévu naïf, çà et là dans les quartiers populaires, et dû à des mains d'adroits ouvriers parisiens au service d'imaginations pittoresquement, parisiennement peuplées. Tant soit peu d'originalité dans les faubourgs; mais comme fête officielle, toujours l'invariable même décor. Mêmes mâts à écussons et oriflammes, mêmes verres suiffeux de couleurs, mêmes lampions fumeux, mêmes ballons tricolores ou orangés, les mêmes soleils vus en perspective, les mêmes corbeilles lumineuses pendues au-dessus des têtes. Ah! ce matériel en a-t-il disciplinairement éclairé *par ordre* des fêtes et des fêtes! Il est l'expression artistique — côté des manifestations de plaisir national — du couteau de Jeannot dont on remplaçait tantôt la lame, tantôt le manche, au hasard des réparations, et qui trouvait ainsi le moyen de rester toujours lui en dépit de l'usure, des brèches inévitables du temps. Dressage, remisage, redressage, reremisage, et cela indéfiniment! Bonne affaire et d'un excellent rapport pour l'entrepreneur, véritable placement de père de famille! Rente sur l'État, dont on nous exhibe périodiquement les coupons! N'est-ce point cette brave perruque dédaignée de Boileau qui a écrit que :

L'ennui naquit un jour de l'uniformité?

Oui, c'est cet esthète, — style de nos jeunes, — c'est cet esthète de classique, de scolaire mémoire, qui l'a écrit, et même il y a bien des fêtes et des fêtes uniformément calquées, ou plutôt bien des triages de même et unique fête, de cela! Serait-ce se montrer par trop révolutionnaire que de réclamer autre chose?... Pas de l'utopie, au moins! simplement ce que la Chine pratique depuis d'innombrables siècles, ce que le Japon et l'Inde font à sa suite, ce que les États-Unis... Mais n'allons pas si loin! Ce que les petites villes françaises de Sens et d'Auxerre s'offrent aux jours de fêtes locales suffirait, comme début, à notre parisienne ambition.

En Chine, ces fêtes de nuit devant tout leur charme et toute leur splendeur à l'illumination ont lieu depuis un temps immémorial. Les transparents de papier coloré ou d'étoffe légère ont toujours joué et jouent toujours dans ces fêtes le rôle le plus important. La fête des *lumières* ou des *lanternes* en fournit un exemple frappant. Les voyageurs qui ont assisté à cette fête annuelle en font invariablement un récit émerveillé qui démontre ce que l'on peut tirer de ces modestes auxiliaires à la portée de tous : bougie, papier coloré et carcasse légère de fil de fer ou de lamelles de bois chargés de donner forme au luminaire par transparence.



Les illuminations d'Auxerre
au moyen de transparents ou toiles peintes
éclairés à l'intérieur.
Le grand Mogol sur un éléphant.

Nous n'insisterons pas sur les lanternes, les ballons, que nous avons empruntés à l'Extrême-Orient, et qui sont devenus les accessoires obligés de nos illuminations clichées, concession à perpétuité de tel ou tel entrepreneur pourvu d'un vieux fonds de magasin *ad hoc,* peut-être hérité d'un arrière-grand-père et destiné à être transmis comme un capital producteur d'excellents revenus à des enfants, petits-enfants, neveux et arrière-neveux, symbole de la donnée de propriété socialement consacrée, absolue et sans fin, renaissant sans cesse d'elle-même ainsi que le phénix : un phénix à l'usage de l'éclairage nocturne. Mais l'invention des Orientaux ne se borne pas à l'accrochage de ces lanternes. Cet Orient, dit classiquement le *pays des monstres,* a l'ingénieuse idée de convier les dits monstres à ses fêtes et de les charger de les éclairer fantastiquement. S'il lui arrive de prendre... nous allions dire des vessies... des lanternes pour des dieux, en des revanches de gaieté, — le rire est sceptiquement irrespectueux : « Je suis tombé par terre, c'est de la faute à Voltaire, » chante le couplet, — en des revanches de gaieté, il ne craint pas de muer ces dieux en lanternes de circonstance révélant le vide de l'intérieur par l'introduction, non moins symbolique, d'une lumière.

Ce sont ces monstres... éclairés, ces dieux transparents de la Chine, du Japon, de l'Inde, à qui nous voudrions voir accorder droit de cité chez nous, en nos nuits de fêtes nationales. Nous désirerions les voir circuler par nos rues. Une fantasmagorie des *Mille et une Nuits* est possible à peu de frais.

Magnifique et pas cher, c'est tentant!

L'effet des transparents sur l'imagination est extraordinaire. Il entre dedans comme une impression féerique de rêve. Rien de plus *suggestif,* pour employer le terme à la mode. La *folle du logis* se donne carrière, bondissant dans la fantaisie en prenant le papier huilé éclairé par derrière pour tremplin. Rien n'est plus capable de servir de trame à ces fantasmagories que le jeu de clartés tamisées au sein de la nuit, de l'ombre mère des songes flottants et s'engendrant les uns les autres. Ouvrir la *porte d'ivoire* à l'imagination, que peut-on demander de plus à un art n'ayant en vue que le plaisir des yeux, l'ivresse à leur

procurer? N'est-ce pas même, en somme, le but dernier de tout art, quel qu'il soit, quels que soient ses procédés, ses moyens d'action intermédiaires?

Il n'est guère de spectacle plus captivant, favorisant plus les capricieuses aspirations, les nostalgiques envolées de l'esprit à travers le nébuleux en deçà, que les ombres chinoises. Eh bien! ce que nous proposons, ce sont, en quelque sorte, des ombres chinoises retournées, des *clartés chinoises* sur le cadre d'ombre illimité de l'espace nocturne.

Que se passe-t-il aux nuits de fêtes (5 août) de la ville d'Auxerre?

La promenade, les rues sont noires à ne voir personne. Mais le bruit de houle des foules compactes annonce à quel point tout est comble de spectateurs. (La venue d'étrangers en porte parfois le nombre à 50,000.) Tous les regards, toutes les têtes noyées de nuit sont dirigées vers un même point : le bout de la rue ou de la promenade par lequel doit apparaître et venir, en serpentant, éblouissante, la *retraite illuminée,* les chars décoratifs transparents éclairés à l'intérieur, l'indescriptible procession lumineuse. Cette attente, au sein de l'espèce de vide qu'enfante l'obscurité, prépare admirablement les cerveaux à la demi-hallucination, à l'exaltation de songerie d'opium que va leur procurer la mouvante flambée, la défilante vision d'éclatante clarté de tout à l'heure.

Les illuminations de la ville d'Auxerre.
Le char de Cérès.

Un point pâle s'accuse, étoile l'extrémité de la voie. Le point grandit, se transforme en lueurs multicolores, groupées, formant bouquet, un fantomique bouquet de vapeurs d'apothéose. En approchant, cela se précise : les taches de couleurs nébuleuses se modèlent, s'articulent, se circonscrivent, revêtent des formes, des formes toujours de clarté. Des palais, des allégories, des animaux fantastiques, peuplés, groupés, escortés de tout un peuple d'humains lumineux aussi, costumés de lumière, passe, passe, traverse la nuit éblouie. L'Orient des contes arabes est là, sous les yeux, manifesté à la fois plastiquement et imaginairement. C'est leur récit mis en action tel que l'imagination le souhaitait, le pressentait confusément.

Les habitants d'Auxerre ont une phrase invariable pour exprimer l'impression que cause ce spectacle invraisemblable à force d'excitation visuelle, de griserie emballante : « Il faut avoir vu cela pour le croire. »

On sent qu'à peine ils y croient, eux, même après l'avoir vu. Ça ne leur paraît guère plus réel qu'un songe. Et ils n'ont pas tort : le mirage de l'art fait presque tout ici, un art prenant sa source dans l'intelligente utilisation de la lumière.

Otez la lumière du dedans, le champ d'obscurité du dehors, il ne reste plus que de grandes machines assez gauches, enfantines sous bien des rapports. La lumière, voilà le *Deus ex machina*.

C'est ce *Deus* auquel nous voudrions voir dresser les autels qu'il mérite pour nos nuits de 14 juillet. Nous réclamons une retraite illuminée pour Paris, qui nous semble aussi à même de se l'offrir qu'Auxerre. Les fêtes du centenaire de la Révolution, en 1889, ont démontré que nous savons inventer et construire des chars et les couvrir de personnages. Faisons-en de moins lourds, allumons-les, qu'ils circulent la nuit au lieu du jour : voilà le problème résolu.

Ce que pourront être les futures retraites illuminées parisiennes une fois la première tentée, il est inutile de l'arrêter *a priori* ici. La carrière qui leur est ouverte est illimitée. Nous pourrons les rendre historiques, géographiques, botaniques, paléontologiques, etc.

Tous les peuples, tous les temps, tout le savoir, l'acquis humains, ont leur place dans la prodigieuse caravane phosphorescente. On peut la faire *lumière* à tous les points de vue.

Il est une jouissance que nos modernes procédés de chauffage ne permettent plus guère, mais dont les vieillards, qui en ont savouré le charme, nous entretiennent volontiers; c'est celle de tisonner.

Tisonner, c'est tirer du foyer toutes les poésies dont il est capable; c'est, pincettes en main, rien qu'en arrangeant, dérangeant pour la ranger de nouveau, la braise, faire naître dans l'ombre de l'âtre, en une espèce de reculée de nuit, un lointain au diapason des souvenirs, toutes sortes de fantasmagories : palais magiques, paysages comme seule l'idéalisation en espère, scènes irréellement délicieuses, sortes de fleurs à racines prenant vie au plus intime du cœur et parées des plus suaves couleurs de l'inspiration dégagée de tout lien banal, délivrée du rude enserrement du terre-à-terre, rendue capable de déployer ses ailes, promue démiurge et créant par simple souhait.

Les illuminations d'Auxerre.

Le grand char russe.

Eh bien! ce que nous voudrions, c'est quelque chose d'analogue à ces joies du tisonnement, du tisonnement grandi à la taille de toute une population. Ce que les retraites illuminées ont le pouvoir de nous donner, c'est cette magie des palais du rêve, des voyages imaginaires aux contrées inconnues et cependant nostalgiquement réclamées, des scènes en germe au plus profond de notre être, et que la mission de l'art est d'extérioriser, d'objectiver.

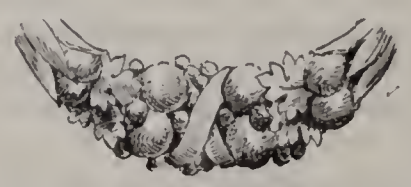
Les rues, les places, les promenades, perdues dans la nuit, voilà l'âtre noir de vide, servant de cadre à la *divine comédie*. L'homme, l'individu, se cherche dans son foyer; c'est l'humanité que la foule demande, elle, et que nous avons à faire *braisiller* grandiosement sous ses yeux.

La science sera appelée à fournir son concours à ces fêtes. Des bougies, des lampes, c'est peu, ce n'est pas assez, et ça a encore le défaut d'être dangereux pour ce que nous voulons. Des chars ont pris feu à Auxerre. Des pompes sont commandées et suivent les retraites. Il ne faut pas de cela. L'électricité est là et permet d'éviter les craintes causées par les chandelles.

Aux États-Unis, des chars éclairés par des projections électriques à travers des verres de couleur circulent chaque année avec le plus grand succès. Ces projections ne répondent pas à notre problème, car elles reposent sur la conception d'un extérieur qui n'a pas le charme hypnotisant d'un éclairage par le dedans. Mais la transformation du principe est facile. La projection peut se faire à l'intérieur sans difficulté.

A quand la première retraite illuminée de Paris?

RIOUX DE MAILLOU.



L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE PROFESSIONNELLE

Il n'y a pas bien longtemps encore, l'enseignement historique était chose très restreinte et se bornait à énumérer des listes fastidieuses de noms, de dates et de batailles. *L'histoire,* c'était l'histoire politique, et il fallait être presque un spécialiste pour connaître, même assez sommairement, l'histoire particulière de telle ou telle partie de la vie des peuples.

Un revirement s'est opéré; à côté de l'histoire des batailles, on a fait une place de plus en plus large à l'histoire de la civilisation; de bons ouvrages ont été écrits, et aujourd'hui c'est là le fond de l'enseignement historique des collèges. C'était déjà un progrès réalisé; un autre est en passe de s'accomplir. L'histoire de l'Art a fait son apparition dans certains programmes, encore un peu trop isolés; des cours ont été créés, et tout fait espérer que, en cette nouvelle matière, le domaine historique recevra un développement mérité.

Toutes ces *histoires,* que l'on fait peu à peu rentrer dans l'Histoire, ne s'adressent cependant encore qu'à des classes assez privilégiées; c'est affaire aux professeurs de collèges, parfois de facultés, souvent même d'écoles spéciales et fermées, d'en faire matière à enseignement. Mais d'autres enseignements historiques, plus humbles, plus terre-à-terre, d'un intérêt moins général, sans doute, mais pourtant d'une utilité incontestable pour toute une classe de la société, ou n'existent pas encore, ou n'en sont encore qu'à la phase primaire. Je veux parler de l'enseignement de l'histoire professionnelle, de l'enseignement de l'*histoire des métiers d'art.*

L'intérêt qui s'y attache, pour être très particulier, n'en est pas moins indéniable, et cette proposition paraîtra tout à fait évidente si l'on veut bien réfléchir un seul instant sur les conditions dans lesquelles s'apprennent encore aujourd'hui la plus grande partie de ces métiers.

Nous avons, en Europe, un système bien ancien, et qui serait encore excellent s'il pouvait s'appliquer dans les mêmes conditions que celles où il est né. Pour apprendre un métier, celui de maçon aussi bien que celui de sculpteur sur bois, nous ne connaissions, il y a quelques années à peine, que l'apprentissage, c'est-à-dire la mise de l'enfant chez le patron. Là, au milieu des divers emplois qu'il remplissait en une journée, parmi lesquels les commissions en ville tenaient toujours une large place, l'enfant apprenait le métier, tant bien que mal, et plutôt une partie du métier: il se spécialisait, parce qu'il y trouvait économie de temps d'apprentissage, et que, plus rapidement, il arrivait à produire.

Autrefois, il n'en était pas ainsi; le métier était entre les mains d'un certain nombre, fermé à tout étranger; c'était un véritable monopole, dont les propriétaires formaient lentement et à loisir non pas seulement des ouvriers habiles, mais de véritables successeurs, ou du moins des confrères, dont ils ne voulaient pas avoir à rougir.

Autre temps, autres mœurs, et, il y a plus de vingt-cinq ans, à la suite de l'Exposition de 1867, on remarquait officiellement que le défaut d'apprentissage mettait la production de l'industrie française dans un état évident d'infériorité.

L'apprentissage, en effet, a vécu en France, ou du moins il ne se rencontre plus avec les mêmes conditions d'efficacité qu'autrefois. Les conséquences de cet état de choses sont de mettre en grand péril le maintien des traditions qui se transmettaient d'âge en âge, et de tendre rapidement à supprimer tout lien entre les diverses générations d'ouvriers. C'est pourquoi l'enseignement historique professionnel qui, autrefois, aurait été presque un luxe, parce que l'apprenti apprenait dans la fréquentation permanente du maître les diverses transformations que ce dernier avait vues s'accomplir, ou dont il avait entendu conter l'histoire, devient une nécessité absolue, du jour où cet apprentissage vient à faire défaut, menaçant ainsi de rompre toute communication avec le passé.

Or, le présent est fait en très grande partie du passé, et, dans les industries d'art, l'ignorance de ce qui a été fait, la méconnaissance des principes établis aux époques antérieures, vouent fatalement l'ouvrier à l'insuccès.

***

L'utilité de l'enseignement de l'histoire professionnelle reconnue, la réalisation présente des difficultés assez sérieuses, et qui sont loin d'être toutes résolues. Il n'est donc pas mauvais de les signaler.

Cet enseignement peut soit être donné dans des cours et des conférences isolés, soit être englobé dans le programme d'écoles professionnelles, dont la création assez récente, dans les divers pays, marque un pas vers l'abolition de l'apprentissage patronal.

Dans les deux cas, il faut avant tout faire attention à ceci, que l'enfant ou l'adulte apprend un métier ou s'y perfectionne, qu'il a une journée déjà laborieuse, que son temps est compté, et qu'une mesure s'impose dans la répartition des heures de travail. Aussi est-il juste de laisser au premier plan les enseignements techniques, les travaux par lesquels l'apprenti fait connaissance avec son métier et en apprend la pratique; car on ne songe pas à en faire un érudit, mais un homme éclairé.

De plus, il est de toute nécessité de porter la plus grande attention sur la nature même des intelligences auxquelles il faut s'adresser. L'apprenti vient de sortir de l'école primaire, muni d'une solide connaissance des principes indispensables, et l'entrée à l'atelier répond pour lui à une certaine idée d'indépendance, de liberté de mouvements, qu'il n'a pu connaître avec la discipline de l'école. Aussi, le remettre sur des bancs, en face d'un cahier, l'obliger à écrire, à réfléchir, à penser, doit forcément exciter chez lui, au premier abord, un sentiment de résistance. Peu après, sans doute, il sentira bien l'attrait qu'il y a à connaître l'histoire de son métier, il s'intéressera avec une singulière vivacité aux tentatives et aux efforts des devanciers; mais, pour cela, il faut que

l'impression première ne se trouve pas avoir été mauvaise, et, pour atteindre ce but, la plus grande discrétion est de rigueur.

La façon même d'enseigner soulève de difficiles problèmes. L'histoire professionnelle ne doit pas tant s'apprendre par les mots que par les choses, et quelques paroles dites en face d'un modèle valent assurément mieux que la plus parfaite des conférences. Il est toutefois nécessaire, surtout lorsque cet enseignement s'adresse à des jeunes gens encore peu soucieux de l'avenir, distraits, et ne pensant guère au lendemain, qu'une trace matérielle puisse en rester, qu'un ensemble écrit soit conservé, auquel ils pourront avoir recours dans un moment de doute et d'embarras.

Aussi semble-t-il être d'une bonne méthode de diviser l'enseignement en deux parties. L'une, la plus courte, comprenant une série de sommaires, de têtes de chapitres pour ainsi dire, rédigés avec concision, et signalant tous les faits principaux dans leur enchaînement logique. Dictés, ou distribués imprimés, ces sommaires sont la base de l'enseignement. C'est d'eux que doivent s'inspirer tous les développements, c'est à eux que s'adresseront peut-être un jour les anciens apprentis à la recherche d'un guide sûr et facile à consulter.

Cette première partie, forcément un peu sèche dans sa synthèse rapide, rachète d'ailleurs ce petit défaut par sa brièveté, et, l'habitude une fois prise, aucune difficulté n'est à craindre. L'autre partie de l'enseignement présente au contraire un véritable attrait pour tous, même les plus distraits, j'ai le droit de dire même les plus indisciplinés. C'est, en quelque sorte, l'enseignement par les yeux, la leçon de choses. Faire défiler devant les élèves des modèles bien choisis, des échantillons convenables, présentant un rapport direct avec la théorie du sommaire, sans banalité comme sans difficulté sérieuse; les commenter en quelques mots, indiquer le plus possible la liaison qu'ils ont entre eux, les enchaîner les uns aux autres pour en former une série artistique ininterrompue, voilà ce que doit être la plus grande partie de l'enseignement historique professionnel.

Les collections publiées sur un grand nombre d'industries d'art, les modèles réduits, dans certaines spécialités des originaux, le dessin au tableau noir, sont les principales ressources à mettre en œuvre. Ce sont celles que l'on doit toujours avoir sous la main, et il ne faut pas craindre de les employer jusqu'à la répétition, de reprendre un modèle antérieurement examiné pour le confronter avec un nouvel exemple, et d'établir d'incessantes comparaisons.

Voilà ce que peut être l'enseignement historique professionnel, l'enseignement de l'*histoire de l'Art appliquée aux métiers;* mais je ne crois pas que cela soit suffisant pour obtenir les résultats espérés.

***

A côté de l'enseignement par la parole, en présence de quelques modèles, il est besoin d'un complément. Les grandes collections publiques formées par le gouvernement ou des institutions particulières, les usines parfois libéralement ouvertes, les expositions techniques et rétrospectives, les monuments, toutes les manifestations artistiques dont la visite est rendue si facile de nos jours, sont encore un excellent moyen d'éducation. Aujourd'hui, on va même plus loin. D'excellents esprits réclament avec une louable

insistance la création de musées spéciaux, de collections techniques pour les industries d'art, comme depuis longtemps il y a des musées de peinture et de sculpture.

Le progrès se fait lentement, mais à coup sûr; les expositions annuelles ont ouvert leurs portes non plus seulement à l'art pur, mais à l'art de l'industrie, bien modestement, sans doute, mais assez cependant pour bien indiquer la tendance.

L'usage des collections déjà existantes a été compris; si l'on jette les yeux sur les fondations professionnelles, sur les écoles, ont voit que presque toutes ont à leur budget des fonds spéciaux pour les voyages, accomplis en général pendant les vacances et dans un but d'instruction bien défini. A Paris, les élèves des écoles municipales, non seulement professionnelles, mais primaires supérieures, se rendent, quelques-uns au moins, sous la conduite de maîtres, dans les grands centres industriels, à Lyon, à Rouen et même à l'étranger. En Russie, on a été plus loin, et une école professionnelle consacre chaque semaine une journée à la visite d'usines, de chantiers et d'ateliers.

L'effort est bon; en est-il de même du résultat? Il est permis d'en douter, et les voyages en groupe ne semblent pas donner tout ce qu'ils promettent. Si les élèves sont nombreux, un petit nombre seul peut y participer, et, d'ailleurs, ces voyages ont l'attrait du chemin de fer, de l'hôtel ou du collège où l'on loge, de la promenade dans une ville inconnue, parfois à travers la campagne. Mais laissent-ils, au milieu de tout cela, au milieu de l'excitation si naturelle qui se produit parmi les jeunes gens moins surveillés, l'esprit assez libre pour étudier ce qu'il doit étudier et pour coordonner des sensations qui ne sont souvent qu'imparfaites? J'ai fait de ces voyages avec une école très peu nombreuse, sérieuse, bien entraînée, et je ne suis pas sûr, pour ma part, d'avoir profité comme il convenait des explications de notre très distingué professeur. Je ne sais trop s'il n'a pas supprimé ou du moins abrégé de beaucoup ces excursions; il en manifestait tout au moins le désir.

En somme, il vaudrait peut-être mieux aller moins loin chercher les modèles, et en visiter plus méthodiquement; pour ma part, je préférerais des promenades répétées dans les collections parisiennes, à une course en express au South Kensington Museum. C'est pour cela qu'il faut ardemment souhaiter le développement de ces créations encore un peu neuves, et désirer de nouvelles fondations.

La réalisation de ces souhaits est loin d'être complète; à Paris, cependant, quelques écoles ont leur petit musée technique qui ne demande qu'à s'accroître, leur bibliothèque, qui n'aurait besoin que d'un budget. A l'étranger, quelques établissements sont plus favorisés: l'école professionnelle du Syndicat des relieurs, à Vienne, ne compte que vingt et quelques volumes dans sa bibliothèque, mais elle possède plus de *huit cents planches de reliures et d'ornements*.

***

D'ailleurs, il ne faut pas compter absolument que sur les écoles. En dehors d'elles, qui forment d'excellents apprentis, il y a une série bien plus nombreuse et non moins intéressante d'ouvriers et d'artistes qui, eux, travaillent, et, tout en gagnant leur vie, veulent encore apprendre, et tendent à accroître leurs connaissances. Pour ceux-là, qu'a-t-on fait?

Il faut bien le reconnaître, beaucoup est encore à faire, quoique déjà bien des

facilités existent, qui n'étaient même pas en projet il y a trente ans. A Paris, en particulier, des bibliothèques municipales, réparties dans huit arrondissements, ont des sections spéciales pour les arts industriels. Leur modèle est d'ailleurs la Bibliothèque Forney, ouverte en 1886, et qui, chaque année, prête environ 40,000 volumes. Paris possède également des collections, insuffisamment exposées, malheureusement, et qui nécessitent une véritable étude préparatoire. L'Angleterre, au contraire, marche bien plus hardiment dans la voie du progrès; si la Bibliothèque Forney a un budget de 12,000 francs environ, dont plus de 7,000 fournis par le legs de M. Forney, le South Kensington Museum occupe un bâtiment coûtant 375,000 livres sterling.

***

Ce n'est pas seulement dans le monde des amateurs et des artistes que le désir de voir se développer l'étude de l'Art appliqué aux métiers s'est manifesté; les ouvriers eux-mêmes ont senti l'intérêt qu'il y avait pour eux à ne pas se confiner dans l'atelier, à chercher au dehors les renseignements nécessaires à leur art. Il est curieux de rechercher les efforts faits en ce sens, et, à ce sujet, il n'est pas inutile d'indiquer la composition de l'auditoire d'un cours un peu particulier, à Paris même, à l'École du Louvre. Je veux parler du cours de M. Molinier, consacré à l'histoire des arts industriels.

Les cours de l'École sont de trois années, à la fin desquelles les élèves *inscrits* reçoivent un diplôme. Cette année, M. Molinier a 15 élèves régulièrement inscrits, connus, j'allais dire catalogués. Or, parmi ces 15 élèves, je relève 2 élèves de l'*École des Arts décoratifs:* 1 dessinateur, 1 boursier d'un département du Midi. Cela est déjà bon à noter, si l'on songe à la spécialité du cours, mais il faut ajouter qu'en outre de ces 15 élèves, il y a 106 auditeurs, ceux-là inconnus, aux occupations diverses, mais dont les adresses seules indiquent, pour un grand nombre, des quartiers d'industries d'art.

D'autres exemples seraient encore à citer, qui montrent l'effort évident des ouvriers d'art pour apprendre à mieux connaître leur métier. Est-il besoin, par exemple, de signaler les 130,000 volumes sur les arts, lus chaque année dans les Bibliothèques municipales de Paris, alors qu'on n'y demande que 8,500 volumes sur les langues étrangères, et 120,000 sur l'histoire et la philosophie? Après les romans et les livres sur le théâtre, ce sont ces livres des sciences et des arts qui se demandent le plus.

Mais nous devons nous borner. Il est d'ailleurs suffisant de savoir que le désir d'apprendre est réel, que partout où quelque renseignement peut être pris, l'ouvrier d'art va le chercher.

Développons donc ce qui existe déjà, apportons-y les améliorations indiquées par la pratique; et une des améliorations nécessaires est avant tout celle-ci : ayez le meilleur choix d'exemples, la plus parfaite collection de types, malgré toutes les bonnes volontés vous n'en tirerez qu'un médiocre résultat; il faut, à côté des choses que l'on voit, la parole qui les commente et les fait comprendre; il faut l'explication orale, claire, précise, rattachant entre eux les types, classant les exemples, établissant les séries, réalisant enfin cet enseignement historique professionnel sans lequel l'ouvrier d'art n'est qu'un manœuvre, et avec lequel il peut prétendre au premier rang.

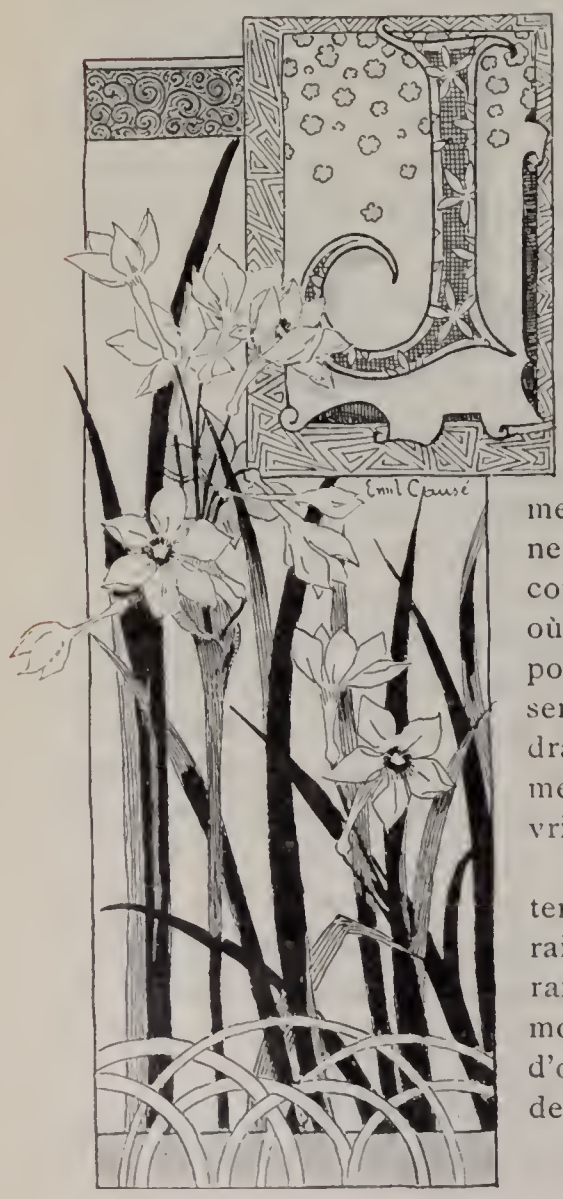
G. LEQUATRE

Professeur à l'École municipale Estienne

LES MEUBLES D'UNE CHAMBRE A COUCHER

CAUSERIE D'UN ARTISTE A PROPOS DU CONCOURS DU LOUVRE

Deuxième article[1].



Je n'ai pas besoin de rappeler que les deux principaux meubles de la chambre à coucher, c'est-à-dire le lit et l'armoire à glace, déterminent forcément, par leur forme, le décor de l'ensemble de la pièce.

A côté de l'armoire à glace, qui n'est, en somme, qu'un miroir de grande dimension auquel adhère un coffre à vêtements et à bibelots, ce serait une tentative intéressante que de faire aussi un paravent à miroir, à cinq feuilles par exemple. La feuille de milieu, au lieu d'être ornée de peintures ou de broderies, serait simplement un miroir. Lorsqu'on serait à sa toilette, rien ne serait plus pratique et plus agréable : ce serait comme un petit boudoir dans la chambre à coucher, où l'on se trouverait discrètement abrité. La glace pourrait osciller au gré du possesseur; au châssis serait adapté un petit mécanisme qui la maintiendrait immobile sitôt que les soins de toilette ne la mettraient plus en usage, et l'on pourrait la recouvrir alors d'un rideau peint ou brodé.

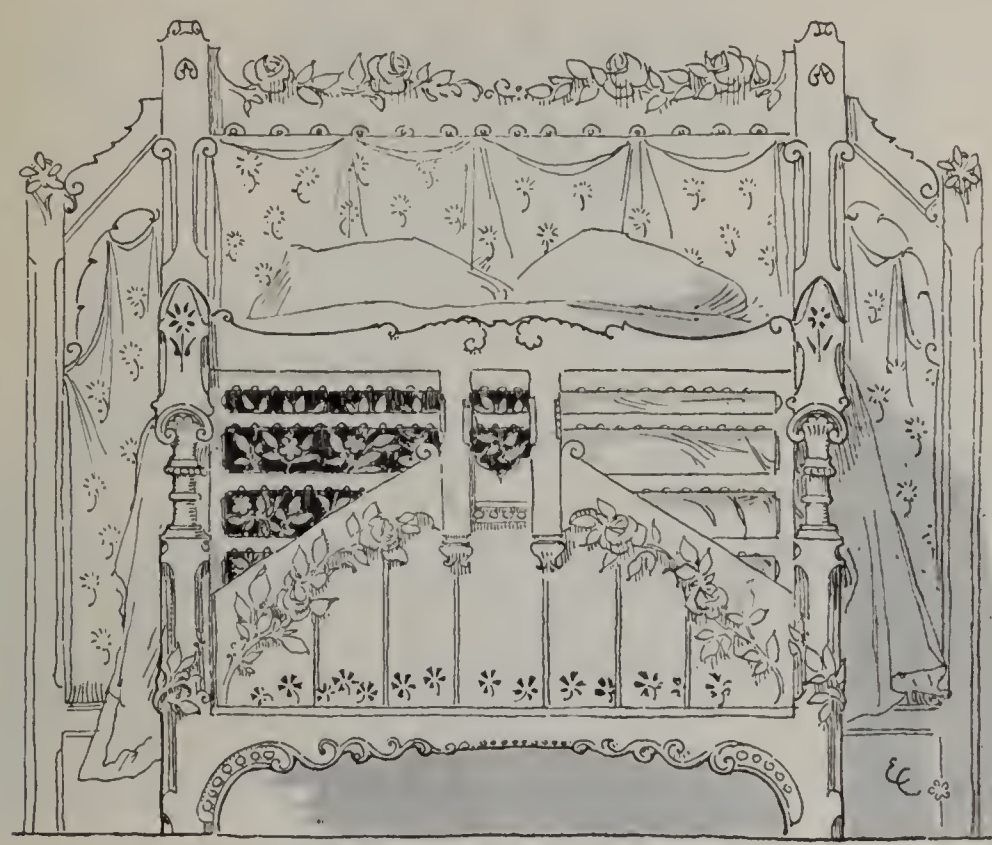
Ce genre de paravent, qui a peut-être déjà été tenté, répondrait bien à notre vie moderne et pourrait être orné avec éclat et grâce. Les tiges pourraient être en érable ou en sycomore, ou en bois moins précieux, peint en rouge vif niellé de noir et d'or, ou bien incrustés de laques. Les feuilles seraient de tapisseries laineuses, de satin, de toiles peintes

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, XVe année, p. 310.

ou de planches de bois peintes. Elles pourraient être faites aussi de planches très légères en bois odorant, tel le santal, qui seraient ajourées et laisseraient apparaître dans les ajours une étoffe s'associant harmonieusement aux tons du bois.

Les combinaisons d'armoire à glace peuvent être variées à l'infini. Une imagination se défiant de la banalité, c'est-à-dire de tout ce qui ne coûte nulle recherche avivée par de la grâce ou de l'esprit, a là un des plus jolis programmes et des plus délicats.

Jadis, aux premiers âges, les femmes se miraient aux sources, aux ruisselets et



Projet d'un lit : Croquis de M. Emil Causé.

aux étangs. Le rayon d'or du soleil mettait son baiser lumineux sur l'eau, les libellules, fines, ailées de gaze dorée, démenaient leurs gracieux tournois; les cygnes flottaient parmi la moire mouvante des eaux, promenant leur grâce fière et belle; et, semblables à des yeux d'étoiles, les nénuphars blancs et jaunes semblaient regarder celles qui se miraient dans l'onde. Alentour, parmi les roseaux, les iris et les prêles, la brise jetait ses caresses, et la fraîcheur embaumée des beaux matins mettait du rose sur les visages veloutés.

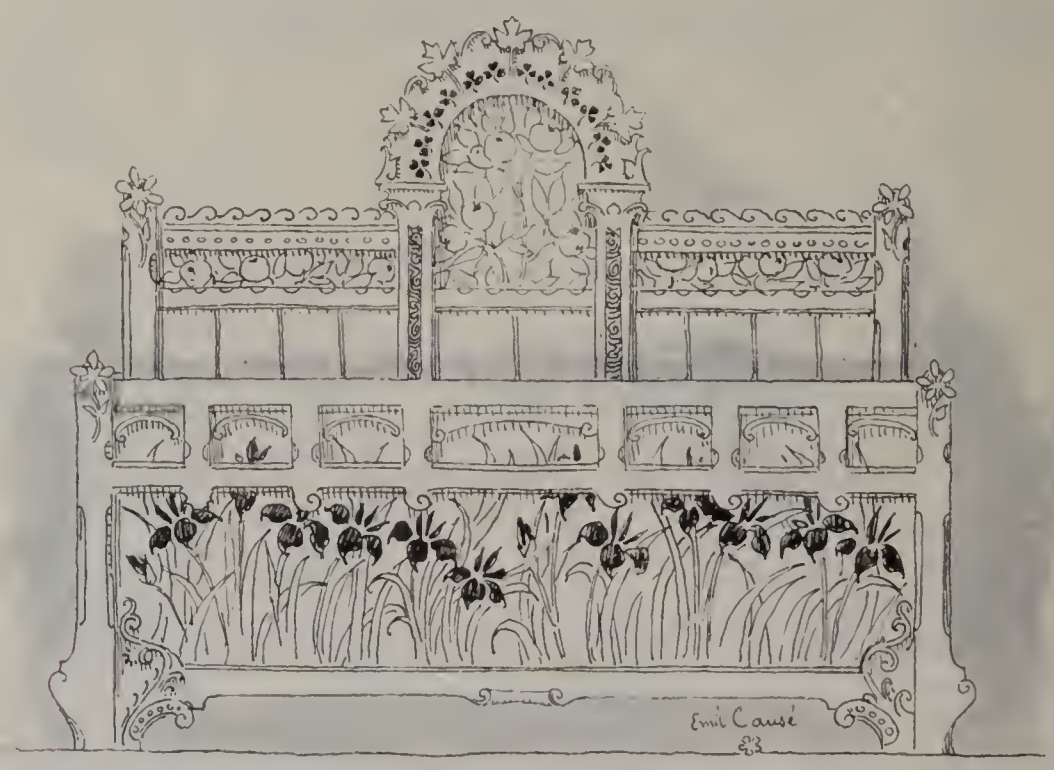
Ce serait charmant de rappeler un peu tout cela dans le choix des décors d'une armoire à glace. De gracieux symboles facilement définis naîtraient à l'esprit, dérivant tout simplement du souci de plaire à la femme, et en même temps un conseil invisible semblerait se pencher à son oreille pour lui dire que la simplicité donne un charme ineffable, plein de douce poésie, aux êtres féminins...

Le printemps fournirait de charmants documents de décors aussi; toutes les saisons du reste. Dans une légende féminine bien connue, le pommier a joué un

grand rôle. Les fleurs et les fruits du pommier sont très décoratifs, et des meubles de chambre à coucher décorés avec seraient on ne peut plus gracieusement spirituels.

Les exemples peuvent être variés à l'infini.

Dans son ensemble, tout meuble doit être conçu en accusant d'abord sa destination, et en laissant bien apparente la structure, que l'ornementation doit orner sans la cacher. On peut la définir en disant qu'elle doit avoir un peu l'aspect primitif d'une charpente. Guidé par le goût et de judicieux raisonnements, on arrive du reste sans peine à trouver une grande variété en combinant des pièces rigides de bois avec des panneaux.



Croquis de M. Emil Causé pour un lit.

On doit éviter les arêtes vives, et l'on y obvie à l'aide de chanfreins et d'élégissements, qui donnent beaucoup de caractère au bois travaillé.

Tout ce qui est dit pour l'armoire peut s'appliquer également au lit. Cependant, dans la structure des lits, l'imagination a un programme qui offre plus de variété que les combinaisons d'armoire à glace.

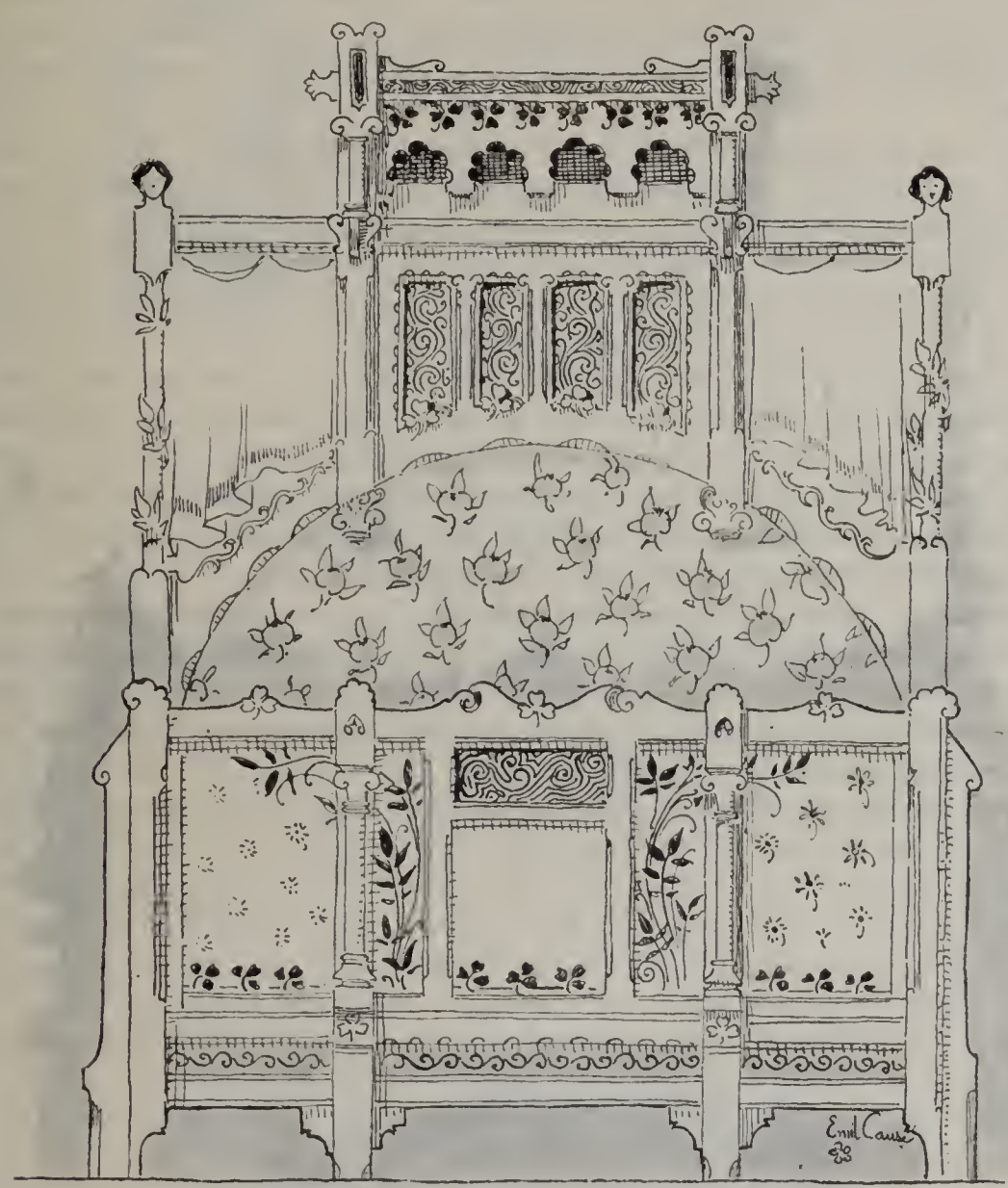
A l'époque du moyen âge, les lits avaient la hauteur d'un canapé. C'était une façon de balustrade soutenue par quatre pieds, avec un intervalle sur un des plus larges côtés, où la balustrade était coupée pour faciliter l'entrée dans le lit.

Des courtines étaient pendues au plafond à des tringles de fer ou de bois; quelquefois ces courtines s'accrochaient à un dais plus ou moins richement orné.

Les meubles à cette époque furent variés et solides. La dentelle et la broderie prenaient une grande part à leur décoration. Les courtines, les dais, les couvertures étaient richement ornés : broderies de couleur, dentelles fines que l'on renouvelait souvent, car on avait le souci de ne pas vivre dans l'uniformité. Et puis sur le parquet il y avait tapis de laine, nattes parfumées; aux murailles, tapisseries fleuries.

Les meubles, quels qu'ils soient, peuvent toujours, même simples d'ensemble, avoir un aspect riche et gracieux s'ils sont rehaussés de broderies, car les étoffes revêtent les meubles d'une enveloppe très agréable à voir et qui n'ennuie pas si tout le meuble, bien entendu, n'en est pas recouvert. Un peu de goût est le meilleur guide.

Dans une chambre à coucher, l'on peut employer le chêne et le noyer aux



Autre idée de lit : Croquis de M. Émil Causé.

teintes claires, et pour les bois précieux, il y a le buis, le citronnier, l'amarante, le bois de violette et de rose.

Le buis se prête beaucoup aux ornements très finement sculptés; même, sa finesse arrive à des délicatesses d'orfèvrerie. Le buis incrusté d'ivoire et de bois sombre a un aspect riche et harmonieux.

Le noyer et le chêne, très clairs de couleur, ont un grand caractère, décorés de sculptures. Il y a une façon même de mettre ces sculptures en valeur en dorant le champ des ornements, afin qu'ils se détachent en mat sur un fond brillant; en

réchampissant les ornementations de légers traits d'or. La couleur blonde de ces bois va bien avec l'or.

Les incrustations de marqueterie, pour remplir leur rôle décoratif, doivent être en coloris de bois nettement distincts, des oppositions très accusées de foncé et de clair; sinon, aussi ingénieux que soient les dessins, leur effet en est perdu.

L'emploi discret de la pyrogravure, avec un choix de décors qui aient un caractère d'art très tranché, est un moyen d'orner un meuble assez original, car ce moyen si simple peut être riche d'aspect; mais il ne faut cependant pas trop en abuser.

On peut décorer également le bois avec des vélins, des toiles fines et peintes collés sur le bois des panneaux, des broderies de couleurs, des nielles et des ornementations peintes en aplat courant dans les montants, des rehauts d'or, des panneaux de bois peints à l'huile, des peintures au vernis. Les laques également, à fond sombre, à décors fleuris, les appliques de cuivre ou de métal autre, les appliques de céramique, porcelaine discrètement fleurie de doux coloris, faïence à l'aspect opulent et bien encadré sont d'excellents moyens décoratifs.

Je ne saurais trop recommander les satins et les soies brodés, les dentelles, la tapisserie, pour envelopper certaines parties des meubles.

Ainsi, l'ingéniosité alliée au raisonnement crée les plus charmantes fantaisies; et puis, dans ces quelques pages, j'ai voulu plutôt indiquer des moyens d'éveiller l'imagination qu'expliquer la fabrication des meubles.....

Cependant, je ne puis m'empêcher de songer que le caractère artistique de ces sortes de travaux gagnerait en charme et en beauté, si les personnes qui les commandent reprenaient les mœurs des seigneurs du moyen âge, qui ne dédaignaient pas de venir eux-mêmes chez les artisans artistes expliquer ce qu'ils désiraient avant de donner leurs commandes.

On peut aisément concevoir ainsi pourquoi la banalité est presque toujours absente dans les œuvres de cette époque.

ÉMIL CAUSÉ.

L'EXPOSITION
DE LA *LIBRE ESTHÉTIQUE*
A BRUXELLES

Bruxelles, 5 avril.

Plus nombreuse encore que l'an dernier, la foule des amateurs et des artistes de tous pays est passée dans les salles de la *libre esthétique* et rarement succès fut plus légitime. L'impression d'ensemble est bien d'« art moderne »; avec des tendances très diverses les artistes exposants s'y montrent plus affranchis, la peinture plus aérée, plus viable, la sculpture plus humaine que dans la plupart de nos trop vastes expositions parisiennes... Mais ne perdons pas de vue que je représente ici la *Revue des Arts décoratifs;* je ne puis m'attarder devant les tableaux, fussent-ils des artistes les plus aimés; devant les sculptures, fussent-elles de Constantin Meunier. Venu surtout pour examiner des objets d'art, j'ai de quoi voir et admirer pendant de longues heures; car les envois intéressants ne manquent pas.

Sans doute cette Exposition ne témoigne pas encore d'un effort suffisamment généralisé, d'un mouvement d'art national dégagé d'influences anglaises et françaises faciles à discerner, de Morris et de Crane surtout et de notre A. Charpentier; mais cet art nouveau, dont les progrès en France sont si malaisés, ne fût-il que transplanté en Belgique, du moins il y trouve un terrain particulièrement favorable : l'empressement des artistes belges à accueillir et à étudier en conscience les innovations étrangères, le dévouement de quelques écrivains clairvoyants, l'esprit public moins enclin au scepticisme, à la blague et à la routine, l'appui effectif des autorités, tout fait prévoir une floraison prochaine.

Il y a déjà plus que des promesses dans les étains de Paul Dubois, dans les tapis de « la Royale », dans les poteries de « Virginal » exposés par la Société anonyme l'Art. Ce sont des œuvres estimables et qui s'imposent à notre attention malgré le voisinage des envois de certains artistes étrangers très importants : les salières, les bijoux et les plaques de Paul Dubois auprès des étains de Charpentier; les vases, les services de table et de toilette de « Virginal » et de Omer Coppens auprès de la céramique de Dalpeyrat, de Delaherche ou de Thesmar; les tapis que Demolder, à « la Royale », tisse sur les dessins de Lemmer ou de Fernan Dubois, à côté de nos modèles d'Aubert exécutés par M. Sallandrouze, d'Aubusson. C'est le signe d'un progrès considérable réalisé en deux ans à

peine, et tous les artistes français et anglais présents à Bruxelles furent d'accord pour le reconnaître.

Une œuvre qui mérite mieux qu'un éloge en passant, c'est celle de M. Gustave Serrurier. Le distingué architecte, qui nous montrait l'année passée un cabinet de travail d'écrivain, expose cette année une *chambre d'artisan*. Et voilà vraiment un exemple de l'art appliqué à l'utile, de l'harmonie et de la beauté voulues dans un ensemble épuré de tout luxe.

Les meubles qui garnissent la chambre d'artisan sont en sapin, conçus sur des données simples, pratiques, exigeant aussi peu de main-d'œuvre que possible mais exécutés d'après les meilleurs principes de la construction du meuble. Les fers forgés des pentures, tirants, anneaux et entrées de serrures constituent à peu près le seul ornement du mobilier. Les murs et le plafond sont tendus d'un papier clair, mais très ordinaire, avec une frise représentant une suite de pots d'œillets. L'air et la lumière entrent largement par la fenêtre, dont les carreaux supérieurs seuls sont décorés de vitraux qui colorent le jour légèrement, tandis que par la partie inférieure le regard peut librement se porter au dehors. Les courtines de la fenêtre, comme aussi celles des meubles, sont en tissus de coton très simple et sont ornées d'applications dont le dessin et la coloration font seuls la valeur. L'excellente impression qui se dégage de cette composition n'est donc pas due à la rareté des matières, à l'amabilité des ornementations peintes ou sculptées; le bon goût et la parfaite entente des proportions et des tonalités en font seuls tout le charme.

On comprend aisément l'importance artistique et sociale de cette tentative. Souvent nous avons entendu parler de projets d'ensembles décoratifs; quelquefois nous en avons vu réaliser; si habiles ou si artistes que fussent les auteurs des projets, que pouvaient-ils prouver de nouveau? Rien ou peu de chose, car leurs œuvres témoignaient forcément d'un sentiment analogue — étant conçues suivant les mêmes premiers principes — à la plupart des objets d'art exposés dans nos Salons annuels; et du reste, ces décorations d'ensemble n'apparaissent-elles pas composées d'un certain nombre de ces objets d'art exceptionnels péniblement assortis? Architectes, peintres et sculpteurs, produits d'une éducation artistique traditionnelle et réactionnaire, rêvant encore de palais et de colonnades, de magnificences picturales et statuaires, conçoivent mal l'idée d'un art moderne correspondant à l'idéal social nouveau. M. Gustave Serrurier serait heureux d'avoir indiqué à ces artistes non pas un modèle à suivre, mais une tentative, « une contribution à l'étude de l'Idée artistique nouvelle. » Le public aussi peut en tirer son profit.

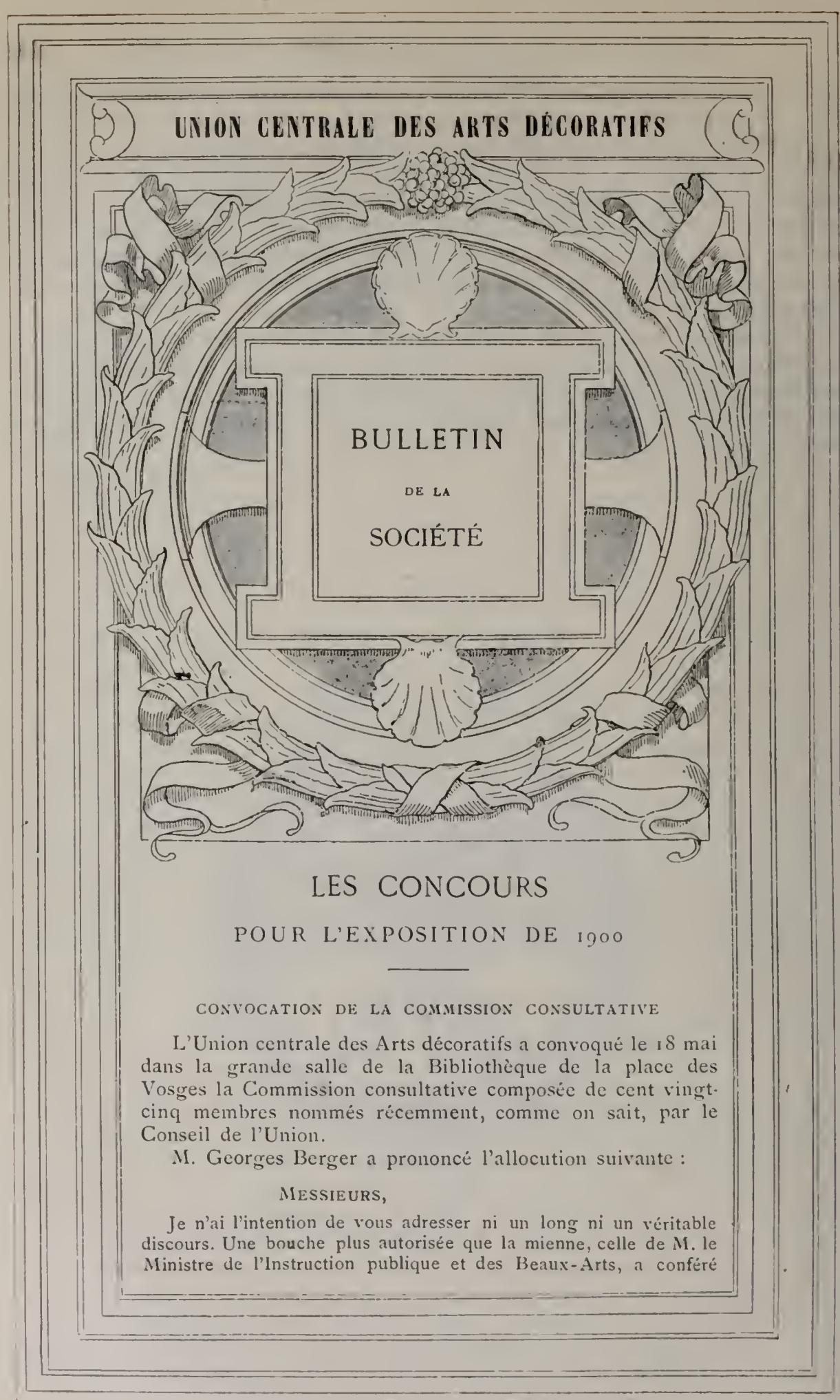
« On s'imagine généralement, nous dit-il, et c'est une croyance presque universellement admise, qu'une habitation meublée et décorée avec goût constitue le privilège des seuls fortunés. On érige en vérité cette idée fausse que les modestes, les simples ne peuvent, de par l'exiguïté de leurs moyens d'existence, posséder la jouissance artistique et que toute aspiration esthétique leur est interdite. Ainsi se trouve exclue toute une classe de gens, et combien nombreux, qui va de l'ouvrier au bourgeois aisé. C'est à cette catégorie de travailleurs, que j'appelle « artisans » faute d'un vocable plus précis, que je voudrais montrer que l'art n'est nullement au service de la richesse seulement. Bien au contraire, le goût a plus à craindre du luxe que de la modestie, et les exigences de la simplicité lui sont moins dangereuses que les facilités de l'opulence. L'art nouveau

n'atteindra la puissance et l'amplitude des grands épanouissements artistiques que si la masse du peuple participe au mouvement esthétique... »

M. Serrurier ne se dissimule pas la difficulté du problème : « ... certes, la question à résoudre est complexe et sa réalisation n'est pas aisée... il nous faut revenir à des idées autres que celles qui ont eu cours jusqu'à ce moment, car une habitation construite, meublée et décorée d'une manière logique et rationnelle, ne peut abriter des habitants vivant d'une vie fausse, pleine de prétention et de luxe hypocrite. Il y aurait là une antithèse dont ne pourrait s'accommoder l'Art vrai. »

M. Serrurier nous parle encore de la Société l'Œuvre artistique, dont la constitution à Liège est déjà un fait accompli. Il en est le secrétaire et comme tel s'occupe activement de l'exposition qui doit s'ouvrir prochainement, exposition qui promet d'être d'autant plus intéressante « que peintures et sculptures en seront exclues ».

HENRY NOCQ.



LES CONCOURS

POUR L'EXPOSITION DE 1900

CONVOCATION DE LA COMMISSION CONSULTATIVE

L'Union centrale des Arts décoratifs a convoqué le 18 mai dans la grande salle de la Bibliothèque de la place des Vosges la Commission consultative composée de cent vingt-cinq membres nommés récemment, comme on sait, par le Conseil de l'Union.

M. Georges Berger a prononcé l'allocution suivante :

MESSIEURS,

Je n'ai l'intention de vous adresser ni un long ni un véritable discours. Une bouche plus autorisée que la mienne, celle de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a conféré

son investiture à la Commission consultative de l'Union centrale des Arts décoratifs, au cours de la séance solennelle tenue, le 31 mars dernier, dans la salle où nous nous trouvons réunis aujourd'hui.

Il nous faut des actes et des résolutions plutôt que des phrases, si nous voulons réussir dans l'œuvre que nous allons désormais poursuivre, en mettant en commun nos aspirations vers le progrès et notre amour, non plus seulement de l'art pour lui-même, mais de la patrie laborieuse et intellectuelle, aussi bien que de la grandeur du travail national.

Je manquerais cependant à mon devoir si je ne vous disais pas, au nom du Conseil de l'Union centrale, ce que notre Société attend de vous, ou mieux, puisque nous voilà intimement unis, ce que chacun attend de notre alliance, qui demeurera celle de toutes les bonnes volontés, de tous les talents, de tous les respects dus à l'activité artistique et professionnelle.

Nous continuerons d'aider et de diriger discrètement les productions de nos arts industriels afin qu'elles s'inspirent constamment, dans la fabrication même, des objets les plus banalement usuels, de ce raffinement d'émission idéale et de formulation matérielle de la pensée artistique qui, en toutes choses, se manifeste comme le fond du tempérament français.

La concurrence étrangère, sachons-le bien, ne déposera jamais les armes; elle multipliera ses efforts, pour nous contrefaire, nous imiter, nous égaler et même nous dominer; dans ce but, elle s'appuiera de plus en plus sur des originalités artistiques et nationales recueillies dans les restes de passés historiques ou écloses grâce à une éducation artistique et professionnelle poussée très loin et très haut. Mais ce que l'étranger ne s'infusera jamais, c'est le sang français, qui réchauffe notre génie, notre esprit inventif et notre goût; or, bon sang ne saurait mentir.

Par la cohésion de nos dévouements et de nos travaux, par notre volonté que le culte de la Beauté et de l'Elégance reste une vertu maîtresse dans tous les corps d'état, nous ferons en sorte que l'art décoratif français ne connaisse dans sa marche ni les arrêts qui font croire à l'épuisement, ni l'orgueilleuse présomption d'avoir atteint le sommet de la pertection; la perfection n'a pas plus de limite que n'en peut avoir le renouvellement des générations d'artistes et de penseurs dans l'éternité du monde agissant.

Nous voulons, n'est-ce pas, que l'art décoratif français ne se complaise pas indolemment dans la suprématie qu'on a raison de lui reconnaître; s'il ralentit parfois sa vitesse, il le fera à la façon du coureur qui veut contraindre ses rivaux à s'épuiser en leur laissant supposer qu'un suprême et vigoureux effort suffit pour l'atteindre et le distancer. Que nos arts décoratifs reprennent donc leur élan et accentuent l'avance qu'il appartient à des hommes comme vous de leur maintenir.

L'État ne nous abandonnera pas; mais comptons avant tout sur nous-mêmes et faisons plus que jamais œuvre de puissante initiative privée. Non, le gouvernement n'oublie ni ses promesses ni ses engagements. Il y a peu de jours, M. le Président du Conseil des Ministres, s'arrêtant à l'Exposition de Bordeaux devant les objets envoyés par le Musée des Arts décoratifs, m'a confirmé hautement et publiquement que notre Société allait enfin être logée au Pavillon de Marsan.

Les honneurs n'ont pas manqué depuis deux ans aux artistes de l'art décoratif, qui forment maintenant une famille reconnue dont les membres marchent la main dans la main avec les artistes des beaux-arts.

L'ordre national de la Légion d'honneur a recruté parmi ses officiers deux artistes de l'art décoratif: MM. Armand Calliat et Clément Massier; le ruban de chevalier a été attaché sur les poitrines de MM. Thesmar, Brateau, Raux, Delaherche, Chéret, Grandhomme, Libert, Diomède, Marioton, Thiollier, Massier (junior); et nous revendiquons comme nôtres trois autres nouveaux décorés: MM. Chevrie et Schmit, qui perpétuent les saines traditions de l'art appliqué dans l'industrie du meuble, et M. Radius, associé de notre collègue, M. Boucheron, l'éminent orfèvre-joaillier que vous connaissez.

La Commission consultative de l'Union centrale des Arts décoratifs n'est pas une création nouvelle. Elle a existé autrefois, et nous avons vu se succéder à sa tête des hommes dont il suffira de citer les noms pour rappeler leur valeur. Ce sont MM. Davioud, Louvrier de Lajolais, Sauvageot, Paul Mantz et Eugène Muntz.

L'ancienne Commission consultative a élaboré les programmes des Expositions de l'Union centrale qui ont été ouvertes de 1865 à 1880; nous lui avons dû pendant la même période, les programmes de nos concours d'Écoles d'artistes. Elle a organisé de nombreuses conférences, et M. Guillaume, membre de l'Institut et directeur actuel de notre École française de Rome, s'est inspiré des avis qu'il avait sollicités d'elle pour opérer la réforme de l'enseignement du dessin à laquelle son nom restera glorieusement attaché.

Nous ferons dater du Congrès des Arts décoratifs de 1894 la renaissance de notre Commission consultative, dont le fonctionnement utile ne cessera plus. Afin qu'elle fasse très intimement partie de notre maison, nous avons placé à sa tête le Bureau même de notre Conseil d'administration, mais lorsqu'elle se sera divisée, comme cela importe, en sous-commissions, chacune de ces fractions d'elle-même élira son Bureau dans son propre sein.

Vous allez entendre la lecture d'un rapport adopté par le Bureau du Conseil de l'Union centrale après avis favorable de notre Commission de l'enseignement. Ce rapport précise le sens et le but du premier appel fait à votre collaboration; il établit les bases de la discussion que nous devons

ouvrir immédiatement sur une question de principe et sur des questions de détail concernant l'établissement des programmes des concours qu'il s'agit d'instituer en vue de l'Exposition de 1900 dans des données qui vous seront expliquées.

Messieurs, je termine en vous rappelant quelle est la doctrine de l'Union centrale. Nous voulons le perfectionnement incessant et le développement fécond de l'art décoratif moderne. Par notre Musée, notre Bibliothèque, nos concours, nos conférences, nous continuerons à nouer les chaînes qui ne doivent jamais cesser d'unir les arts du passé, du présent et de l'avenir. Mais tout en professant l'admiration des belles choses des temps disparus, nous serons de notre époque et nous tâcherons que chacun en soit avec toute l'énergie qu'est susceptible de provoquer la connaissance professionnelle mise au service du sentiment artistique. Avec des idées nouvelles nous ferons du beau comme les anciens savaient en faire; et je livre à vos méditations ce vers connu d'André Chénier:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Nous vous présentons aujourd'hui des projets préparés par notre Conseil, mais ceux-là ne sont pas les seuls que nous aurons à connaître ensemble. Nous comptons sur votre initiative pour en voir naître d'autres que nous nous honorerons toujours d'examiner, et que nous accueillerons avec la déférence due à des personnalités comme celles que je vois devant moi.

Après le discours de M. G. Berger, la Commission s'est divisée en cinq Sous-Commissions chargées d'élaborer les programmes des concours que l'Union centrale a décidés en vue de l'Exposition de 1900. Ce concours concernerait les industries suivantes : *le Bois et le Papier, le Métal, le Verre et la Terre, le Papier, les Tissus.*

En principe, chaque concurrent sera laissé libre de choisir l'objet se rapportant à chacune de ces cinq rubriques, dont il voudra présenter le dessin ou la maquette. Ce mode libéral de concours a été adopté à l'unanimité sur la proposition du Conseil d'administration de l'Union centrale.

La Commission consultative a été appelée à faire connaître son avis à cet égard. Celle-ci s'est divisée en cinq sous-commissions : nous aurons à publier le résultat de leurs travaux.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

A NOS LECTEURS

Le XVe volume de la Revue des Arts décoratifs *devrait régulièrement être terminé avec le présent numéro.*

Mais la Direction de la Revue des Arts décoratifs *apporte dans la publication une importante modification qui depuis longtemps lui était réclamée.*

Afin d'échapper à l'inconvénient de commencer chaque volume au milieu de l'année, et de faire porter les abonnements sur la moitié de deux années différentes, il a été décidé que le XVe volume irait jusqu'au mois de décembre 1895, et comprendrait par conséquent dix-huit fascicules au lieu de douze.

De cette façon, les volumes de la Revue des Arts décoratifs, *à partir du mois de janvier prochain, débuteront normalement avec chaque année, comme la plupart des autres grandes revues périodiques, ce qui est à la fois plus pratique pour les comptes administratifs et plus commode pour le service des abonnements.*

Les Titres *et* Tables *de notre XVe volume (1894-1895) paraîtront donc avec notre numéro de décembre prochain.*

Cette réforme n'est que le prélude d'améliorations plus considérables que nous aurons bientôt le plaisir d'annoncer à nos lecteurs.

La Direction.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11

SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1895)

ÉPÉE COMMÉMORATIVE EN ARGENT, FER ET OR

Composition et exécution de M. L. BOTTÉE.

Imp. phot. Alfred ARON, 30, rue Lebrun, Paris.

LES ARTS DÉCORATIFS

AUX SALONS DE 1895

(Deuxième Article).

LE CHAMP-DE-MARS

(Suite[1]*)*

Sincèrement, nous plaignons l'artiste affolé de vaines élégances, de parades mondaines, de redites à la mode et d'articles-Paris, à qui les fraîches suggestions de la nature ne suffisent plus. M. La Touche se ressouvient de tableaux déjà vus, de coquetteries tournées de formules, et adapte ses ressouvenirs aux plus frivoles allégories. Que voyons-nous en ses *Quatre Saisons?* Quatre mascarades galantes, quatre gageures d'afféterie, quatre paradoxes de banalité doucereuse, quatre conventions de romances ou d'airs de ballet d'amateurs. Le Printemps! Des femmes drapées de blanc, s'agitant au milieu de fleurs enfarinées de veloutine. L'Été! Une rotonde de marbre, une femme embrassant un cygne, des baigneuses dans un bassin de parc. L'Automne! Des amazones Louis XV chevauchant devant une balustrade

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XV, p. 356.

blanche, sous la pluie des feuilles jaunies des marronniers. L'Hiver! Une comédie vénitienne, une gondole chargée de masques, abordant un escalier de palais, que domine un amour de bronze poudré de neige, posé sur un sphinx en marbre, des lanternes encore... Tout le magasin d'accessoires du *raffinisme* conventionnel! Il va de soi que la facture est digne de l'inspiration et la couleur digne de la facture. C'est le triomphe du pseudo-modernisme, du dilettantisme enamouré de faciles impressions, se grisant de la gloriole de ses arabesques au goût de l'avenue de Villiers et de ses blandices de coloration qui ont déjà traîné partout. Et le peintre croit devoir se recommander, par ingéniosité suprême, du génie de Watteau et de la tradition des maîtres de Venise. Voyez donc son *Apothéose* du peintre de Valenciennes, provocante, approximative, prétendant aux grâces françaises et à la richesse vénitienne. Ah! le malencontreux envoi d'un art blasé!

M. Émile Bastien-Lepage ne rend pas hommage au visionnaire exquis de l'*Embarquement pour Cythère;* c'est plutôt à François Boucher qu'il a pensé dans sa *Scène de bain* pour la décoration d'une salle de piscine. De pompeuses architectures à coupole, au fond desquelles flottent des vapeurs d'étuves, encadrent une composition allégorique, aux personnages pyramidant autour et sur les flancs d'un gigantesque vase bleu. Femmes et Cupidons sortent, avec évidence, du sérail des peintres du XVIIIe siècle. Des étoffes jaunes et des violettes, un tapis d'Orient bigarré, font de grandes parties coloriées attirant l'œil. Cette peinture ne se prévaut point d'une invention originale ou d'une harmonie enchanteresse: elle nous convie à nous intéresser au procédé d'exécution préconisé par M. Émile Bastien-Lepage. L'artiste, doublé comme on sait d'un architecte, s'est aperçu des avantages de la fresque au point de vue monumental. Donc il s'est mis en peine d'en approprier les ressources aux conditions de notre vie. Sa méthode consiste à peindre à l'eau sur des carreaux d'ardoise soigneusement enduits de chaux et du raccordement le plus aisé. Un ouvrage fait de la sorte ne diffère, en somme, de la classique fresque qu'en ceci qu'il est transportable. On pourra, dans plus d'un cas, profiter de cette indication.

Je dois dire que les recherches de procédé sont plus que jamais dans l'air. M. Armand Point s'évertue à nous restituer la peinture à l'œuf et nous offre des figures semi-botticellesques, bien maniérées. M. Charrier qui expose aux Champs-Élysées, revient à la détrempe et, comme nous verrons, convertit à sa pratique M. Jean-Paul Laurens, son maître. Un excellent peintre, dont je ne suis pas autorisé à prononcer le nom, éprouve une indicible curiosité de l'encaustique et s'applique, dans le silence de son atelier, à faire revivre cette technique non ignorée de notre moyen âge. Plusieurs — M. Vibert entre autres — tâchent à fixer l'aquarelle sans la défraîchir, et j'en sais — comme M. Georges Bertrand — persécutés du désir de solidifier pareillement les crayonnages légers du pastel. Ces essais sur les matérialités de la peinture n'ont été rares en aucune époque; mais ils sont aujourd'hui plus nombreux que jamais. L'intérêt n'en est pas niable, mais c'est duperie de croire que le retour aux primitives méthodes puisse avoir raison du procédé à l'huile, considéré à bon droit comme la grande conquête technique du XVe siècle. On a eu tort, sans doute, d'abandonner totalement la fresque pour les décorations de grandes surfaces: elle est rapide et légère, douée d'un charme de transparence et de mate douceur. Seulement, on n'a pas tous les jours à peupler de figures des

chapelles, des galeries de palais et même des salles de thermes. D'ailleurs, quel moyen permet de pousser un procédé comme la couleur broyée, mêlée à l'huile et à l'essence? Lequel est, par là même, aussi merveilleusement favorable à l'étude? Je ne dis pas qu'on ne trouvera jamais un véhicule préférable aux substances employées aujourd'hui parmi les agents nombreux produits par les chimistes, mais, à coup sûr, le rajeunissement des recettes antérieures n'aura que des résultats exceptionnels et limités. Le mieux qu'on

Les Femmes cygnes, peinture décorative de Walter CRANE.
(Salon du Champ-de-Mars 1895.)

puisse faire, en somme, c'est de surveiller de près la préparation des matières colorantes, la composition des pâtes mises en tubes, des siccatifs et des vernis, la fabrication et le collage des toiles, toutes choses essentielles et généralement négligées.

Si l'on me demande ce qui ressort des ouvrages de peinture décorative exposés au Champ-de-Mars, je répondrai sans hésiter qu'ils font apparaître à peu près exclusivement l'inconscience des artistes dans le domaine de la décoration. Faute d'avoir sérieusement réfléchi aux conditions spéciales de l'art mural, la plupart d'entre eux s'en tiennent aux plus hasardeux arrangements. On n'est pas décorateur parce qu'on cambre ses figures ou qu'on leur prête des allures théâtrales; on ne l'est pas davantage parce qu'on

simplifie son dessin ou qu'on atténue l'éclat des tonalités; le choix même des sujets, est, à certains égards, d'importance secondaire : il s'agit, avant tout, d'ordonner un ensemble organiquement, d'en mettre toutes les parties en rapport harmonique au triple point de vue des silhouettes, des couleurs et des lignes de construction, et de ne tomber ni dans l'excentricité ni dans le pastiche. Celui qui se rend compte des lois esthétiques du décor n'en subit aucune gêne. De toute donnée, soit réelle, soit de fantaisie, il s'accommode à souhait, ayant la juste vision de ce qu'elle lui peut fournir en tel cadre déterminé qui lui est offert. En un mot, il sait ce qu'il fait et où il va. Il n'est pas nécessairement un maître; au moins n'est-il pas un aventurier.

IV

Pas n'est besoin de longues méditations devant les sculptures du Champ-de-Mars pour se rendre compte des tendances générales des sculpteurs. Cette partie de l'Exposition ne nous frappe, malheureusement, ni par sa richesse, ni par son choix, ni par une volonté significative. Très peu de grandes œuvres; beaucoup de petits morceaux plus ou moins précieux; un certain nombre de curiosités plus ou moins saines. Les deux traits dominants sont l'influence de M. Rodin, qu'on me paraît fort mal comprendre, et très superficiellement, et le goût du « bibelot ». La forte conscience des vraies conditions de l'art décoratif manque avec évidence. On est frivole ou prétentieux; on est puéril avec des airs prophétiques. Veut-on faire montre de virilité? c'est à la grossièreté de l'ébauche ou à la bizarrerie des conceptions que l'on s'en tient. Veut-on sembler subtil? rien ne coûte pour se donner l'allure ingénieuse. De l'ensemble se dégage une impression fâcheuse de complication affectée et de mesquinerie. Il suffira de signaler les pièces monumentales et de qualifier d'un mot les autres envois, et chacun pourra conclure.

Tout d'abord, au fond du jardin couvert, s'offre aux yeux, vaste et massif, le *Monument aux morts* de M. Bartholomé. Ici, du moins, le caractère est grave et le mérite sérieux. A vrai dire, l'œuvre ne se recommande pas d'une inspiration manifestement spontanée. Je doute que le sculpteur soit parti d'une idée nette. La composition a dû s'amplifier d'éléments successifs, groupés autour d'une pensée vague. En soi, le souvenir des morts est aussi complexe que la notion de la vie. De quels morts M. Bartholomé entend-il occuper notre cœur? La sculpture ne saurait, par son essence même, honorer tous les morts sans distinction. Un monument est un jugement. Je comprends l'hommage rendu à un grand homme en particulier ou à toute une catégorie d'hommes en général — par exemple, aux savants qui ont fait avancer leur époque, aux soldats qui ont défendu la patrie, aux apôtres d'une doctrine, aux victimes du devoir. L'abstraction philosophique traduite plastiquement exige tant de notre imagination que notre émotion ne trouve à quoi se prendre.

Un robuste soubassement percé, au centre, d'une arcade surbaissée en forme de caveau ou de grotte, supporte un corps de maçonnerie en retraite et aveugle, où s'ouvre l'entrée même du sépulcre. Dans le couloir funèbre s'engagent deux figures nues que nous connaissons dès longtemps : un jeune homme et une jeune femme, marchant parallèlement sur la double banquette qui borde, intérieurement, les parois, et tous deux, comme s'enlaçant par-dessus le vide, pour gagner plus légèrement et plus douce-

ment la couche du repos éternel. A droite et à gauche, sur la marge du socle, des hommes, des femmes, des enfants inclinés, agenouillés, accroupis, quelques-uns en des attitudes tourmentées à la façon des énigmatiques et tragiques évocations de M. Rodin, se désolent de la vanité du songe de la vie. Presque toutes les études de ces figures ont été précédemment exposées. Peut-être le groupe central, isolé, présenté sur un plan plus bas, tel que nous le vîmes naguère, offrait-il, en sa simplicité, quelque chose de plus imprévu et de plus touchant. Au demeurant, l'expression collective ne laisse pas d'être très saisissante, et plusieurs des pleurants sont, en détail, réellement admirables. Mais ce n'est là que la moitié du monument.

En bas, en effet, sous la profonde arcade, trois gisants sont étendus : l'époux, l'épouse,

Projet d'un monument aux morts, sculpture de M. Albert BARTHOLOMÉ.
(Salon du Champ-de-Mars.)

et, jeté en travers sur leurs cadavres, le corps d'un enfant, endormi comme eux de l'infini sommeil. Cependant, parmi les ténèbres, un ange est descendu, devant qui tout s'illumine. Il ne me paraît pas que cette seconde partie de la conception se noue à la première bien étroitement. Qu'est-ce que cette immortalité purement souterraine, imaginée par le sculpteur? Une telle survie au fond de la tombe nous ramène aux plus primitives superstitions, aux légendes des ombres à demi matérielles dont parle Homère, et qui se réveillent, en leur fosse, pour boire le sang noir des holocaustes offerts pour eux. La raison nous contraint à choisir entre ces deux termes : les morts sont morts tout entiers ou ils vivent ailleurs que sous la terre. Avec son ange lumineux descendant les marches du caveau, M. Bartholomé se réfère assurément à l'idée chrétienne, mais, faute d'un symbole extérieur, la clarté ne se fait point. Mieux eût valu, à mon sens, sacrifier l'inutile épisode, ou, pour faire cesser l'ambiguité, arborer franchement une croix

au-dessus du mausolée. Dans l'un et l'autre cas, le dessein eût été clair — tandis qu'il ne l'est point.

A tous égards, au point de vue surtout de la dépense de talent, les trois groupes des pleurants et du couple qui entre dans la nuit l'emportent sur la scène de la crypte. Il y aurait, si l'on était de loisir, une instructive comparaison à développer entre cette expression des regrets humains au seuil de la mort et la composition du célèbre tombeau de Canova, à Venise. On verrait par là combien des époques différentes traitent le même thème différemment. Au milieu d'une pyramide tronquée, élevée sur une base et sur des marches de marbre blanc, bâille la porte funéraire. Une figure de femme entièrement voilée, traînant ses longues draperies, s'apprête à descendre l'escalier intérieur, une urne dans ses mains. Je ne sais quel éphèbe nu l'accompagne, la tête mièvrement penchée, tenant une torche qui brûle, et deux jeunes filles la suivent, vestales indolentes aux tombantes et plissantes tuniques, se liant par les extrémités d'une chaîne de fleurs. De l'autre côté, un lion ailé s'allonge, la tête et les griffes sur un livre fermé, et, tout proche, éployant hors de propos ses ailes, un génie quelconque, assis, demi-pâmé, renverse sa torche éteinte. Que de fausse poésie en ces dispositions! Quel insupportable maniérisme dans les types, les mouvements, les physionomies! C'est pourtant la même pensée qu'a reprise M. Bartholomé en l'humanisant, en la dégageant de l'artificielle allégorie et l'événement lui a donné raison. Mais pourquoi s'est-il abandonné à l'esprit des complications obscures?

Pour le tombeau de l'ancien ministre Tirard, M. René de Saint-Marceaux a modelé une statue du Devoir, sous les traits d'un vieillard maigre, de visage osseux, les lèvres serrées, sévèrement drapé d'une grande robe, les deux poings sur les genoux. Cette figure assise est d'une sorte de caractère à la Romaine. Je n'examine pas s'il convenait d'isoler une telle allégorie et d'en grossir ainsi l'importance, uniquement en vue de consacrer la mémoire d'un politicien habile et honnête, mais qui n'eut jamais, somme toute, à être héroïque. M. Rodin, les deux premières semaines de mai, avait exposé son *Eustache de Saint-Pierre,* fragment de son *Monument aux six bourgeois de Calais,* tout récemment érigé sur la grand'place de cette ville. De ce bronze, à peine achevé, nous gardons le souvenir d'une évocation étrange d'homme fruste, âgé, brisé par l'âge et résistant. La facture en est forte, précise et rude. On regrette que l'artiste n'ait pas cru devoir nous présenter dans son ensemble sa composition jusqu'ici la plus importante. Nous ne pouvons, à distance, nous faire la moindre idée de l'effet de ces six figures, non pas proprement groupées, mais s'avançant en un défilé lugubre et d'un art très puissant, très détaillé et, néanmoins, d'aspect brusque et comme savamment inachevé parfois.

Deux autres morceaux de M. Rodin se voient au Champ-de-Mars : une tête de jeune femme, très finement taillée en plein marbre, mais engagée dans le bloc cubique et non dégrossie à partir du menton, et un portrait de M. Octave Mirbeau, se tournant vers l'angle sombre d'une draperie. Il faut avouer que le maître pousse loin la fantaisie. Tirer d'un éclat de marbre blanc un visage ou des émergences du motif que l'on caresse, en laissant tout le reste en rudiment, ne peut être qu'un procédé exceptionnel. A l'ériger en système, on en fait d'autant plus sentir l'artifice que rarement le signataire d'une œuvre a manié le ciseau. C'est une triste vérité que les marbres d'aujourd'hui

sont presque toujours exécutés par procureur. Plus nous allons, plus s'accuse, sous ce rapport, le défaut d'éducation de nos artistes. L'enseignement produit de bons modeleurs incapables d'entailler la matière dure et même de ciseler le métal. Sauf dans le cas du bronze à cire perdue, nous ne sommes jamais sûrs d'avoir sous les yeux leur original absolument sincère. Or, que signifient ces petits ouvrages terminés seulement par place, lorsqu'ils sont simplement une interprétation de collaborateur? Sans rien exagérer, le mal est certain et je saisis cette nouvelle occasion de le dénoncer afin qu'on avise à y porter remède. Quant au portrait à propos de M. Mirbeau, il est, à vrai dire, fort singulier. M. Rodin a voulu rendre cette pensée que le « penseur scrute l'ombre ». Reste à savoir si cette ingéniosité prêtait à la plastique? Le talent mis hors de cause, je ne suis pas convaincu.

Je n'ai pas vu le Monument commémoratif de la bataille de Wattignies, érigé dans cette petite ville par M. Fagel. Un de mes confrères, des plus compétents, m'en a fait un vif éloge. La figure du jeune soldat de la République que la sculpture en a détaché est, sans contredit, franche d'allure et d'élan généreux. Un *Colbert* estimable, sans nouveauté d'ailleurs, de M. Paul Aubé, glorifiera le sage ministre de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins fondée par lui et où l'on devrait se mieux souvenir de ses programmes. L'*Ivresse*, de M. Jef Lambeaux, de Bruxelles, fait rouler pêle-mêle deux bacchantes et un bacchant. Du mouvement débridé, des chairs débordantes, une puissance triviale et bestiale. Un tel bronze, énorme jusqu'à l'encombrement, ne trouvera point son lieu dans un jardin public. Aura-t-il grand intérêt dans un musée? J'en doute. A quoi pense donc un homme de valeur quand il se lance en de pareilles aventures bien plus éloignées de l'art, au fond, qu'il ne le croit?

Des *Elues* de M. Rombeaux on pense simplement que l'auteur aurait pu s'exercer sur un sujet moins arbitraire. Ces *Elues* sont des femmes à l'état d'innocence — ou tout au moins de nudité — tendant les bras ou joignant les mains dans un paysage de lys. La chose est traitée en bas-relief, non sans élégance et non sans banalité. L'artiste appartient, comme le précédent, à l'École belge, où, ni plus ni moins que dans la nôtre, les aspirations les plus diverses se manifestent avec incertitude. Ne voit-on pas, de toutes parts, que l'avenir est promis aux simples? Nous sommes las, affreusement las des combinaisons d'atelier, des abus de l'intellectualité, des rhétoriques du dehors et du dedans. Le premier qui nous montrera coutumièrement des hommes sains, en des actions justes, en des expressions loyales, qui ne sera ni mystique, ni symboliste, ni réaliste de parade, ni déclamateur, ni quoi que ce soit d'ambigu et de convenu *a priori*, nous ravira, d'où qu'il vienne, et nous restera cher.

Il y a toujours, au Champ-de-Mars, abondance de figurines en bronze. Les plus intéressantes sont, invariablement, de M. C. Meunier, de Bruxelles, le sculpteur des ouvriers des mines, des puddleurs, des forgerons, des verriers, des travailleurs de terre, de tous ceux que marquent les stigmates du plus dur labeur. Ses statuettes ont l'ampleur de statues monumentales réduites, mais non altérées. De fait, lorsqu'il lui a plu d'agrandir ses proportions, ses conceptions sont demeurées intactes, tant le vrai sentiment de la grandeur est en lui. J'en vois la preuve dans une réduction exposée par lui d'un monument au « Père Damien, l'apôtre des lépreux », sorti naguère de son atelier et dressé dans le parc de Louvain. Ce vieux prêtre sec, debout, d'une complexion d'ascète,

recueillant un malheureux au torse nu, suant de misère et de souffrance, est d'une frappante originalité en petit comme il l'est en grand. La donnée n'était point, certes, à réalisation facile. L'impression ne se trouve pas moins atteinte, et l'ascétisme lui-même devient imposant. Toutefois, je ne puis cacher ma préférence pour une figurine de faucheur s'épongeant le front d'une étonnante signifiance humaine. M. Meunier nous apporte encore deux modèles en bas-relief : la *Moisson* et les *Ouvriers du port*. Ne me dites pas que cet art est farouche, douloureux et limité d'effets : il est plein de pensées spontanées, d'émotion latente. Je conviens que les types pourraient être plus variés, moins implacablement tournés à l'abstraction. Mais quelle hauteur d'idéal et quelle droiture !

J'ai parlé de menues pièces voulues précieuses et d'application peu ou prou décoratives. A la première catégorie revient la statuette en bois et en ivoire le portrait de Mlle J. W., de M. Dampt. C'est un aimable « bibelot », d'exécution très raffinée, un peu trop cherché, à mon sens, dans la note « objet d'art ». La jeune fille représentée est plus « damoiselle » que « demoiselle ». M. Dampt, artiste consciencieux et délicat, qui a le mérite, non seulement de modeler la cire ou la terre, mais aussi de façonner toute matière de sa propre main, me touche davantage, en somme, dans ses portraits d'enfants, savants et naïfs tout ensemble, dont il nous montre trois spécimens excellents en argent, en bronze et en marbre. Un autre portrait d'enfant, une jolie tête en marbre, des joues fraîches agitées de mignonnes fossettes, porte la signature de Mlle Claudel. Mme Marie Cazin a fait fondre en bronze deux petites études remarquables de bœufs du Nivernais : un bœuf couché, un bœuf au pâturage. Je n'insiste pas plus longtemps sur ces sculptures de mobilier. Le Champ-de-Mars en fait certainement abus, et quelques-uns sont d'une regrettable insuffisance technique ou d'une fâcheuse excentricité.

Puis, viennent les essais de polychromie, cire, marbres peints, marbres mêlés, rehauts métalliques ou émaillés, terres cuites relevées de tons, grès ou céramiques : aucun moyen n'est omis. Par malheur, les résultats sont généralement aussi médiocres que sont louables les intentions. Ce qui me paraît le plus neuf, c'est l'emploi sculptural de la céramique. Une *Baigneuse,* de Mme Charlotte Besnard, assise les pieds dans l'eau, a été rendue en grès avec distinction par M. L. Émile Muller. Pareillement, une *Mendiante assise,* de M. Lenoir, aux colorations sobres et bien ménagées décorativement. Une figure de femme, de M. Félix Masseau, l'*Emprise,* doit beaucoup à la belle matière de grès, singulièrement douce à l'œil, de M. Lachenal. M. Félix Masseau est un sculpteur un peu quintessentiel, ami des signes mystérieux, des physionomies léonardesques et des chevelures épaisses qui jettent de l'ombre sur un front féminin. Je lui sais gré de ses curiosités techniques bien plus que de ses caprices entachés de maniérisme. Son exposition comporte une tête en marbre, une *Jouissance intime* en bronze, un *Sphinx,* en étain.

Enfin, ce sont des projets d'art pratique : un projet de fontaine XVIIIe siècle de M. Injalbert ; un projet de cheminée de salle à manger de M. Jean Baffier, « *à la gloire du travailleur des champs* ». Nous avons déjà vu des études de l'artiste pour cette cheminée, qui jouera dans la vie de M. Baffier le rôle du *Monument aux Morts* dans celle de M. Bartholomé. Un jeune paysan, une jeune paysanne servent de cariatides au chambranle. A droite et à gauche, deux groupes emplissent, en pan coupé, une façon

de baie ou de fenêtre simulée : le fiancé et la fiancée, le père, la mère et l'enfant et, partout, dans les lignes encadrantes, courent des rinceaux de feuillages entremêlées d'animaux. Si nous avons un conseil à donner à M. Baffier, nous l'inviterons à simplifier le plus possible sa structure monumentale. Une cheminée ne saurait être une façade de maison.

VALLGREN : Relief marbre. (Salon du Champ-de-Mars.)

D'ailleurs, sous nul prétexte il ne sied de faire de la complication, même à l'aide d'éléments simples. Pour le reste, nous verrons plus tard à quoi ses efforts auront abouti. L'œuvre est encore en gestation.

V

Deux salles à part ont été consacrées à la production de deux artistes : un Américain vivant, M. John Lafarge ; un Français mort, M. Jean Carriès. On est

reconnaissant à la Société nationale de réserver une place, en ses manifestations annuelles, à de pareils ensembles. A parler franc, les études, croquis et recherches de M. Lafarge, architecte, décorateur, voyageur, inventeur toujours prêt à improviser ce qu'on lui demande, nous laissent plus que froid; mais la salle de Carriès mérite d'être visitée en détail. Aussi bien la courte vie du pauvre artiste peut-elle servir d'exemple aux meilleurs, car elle fut pleine, désintéressée et sans défaillance.

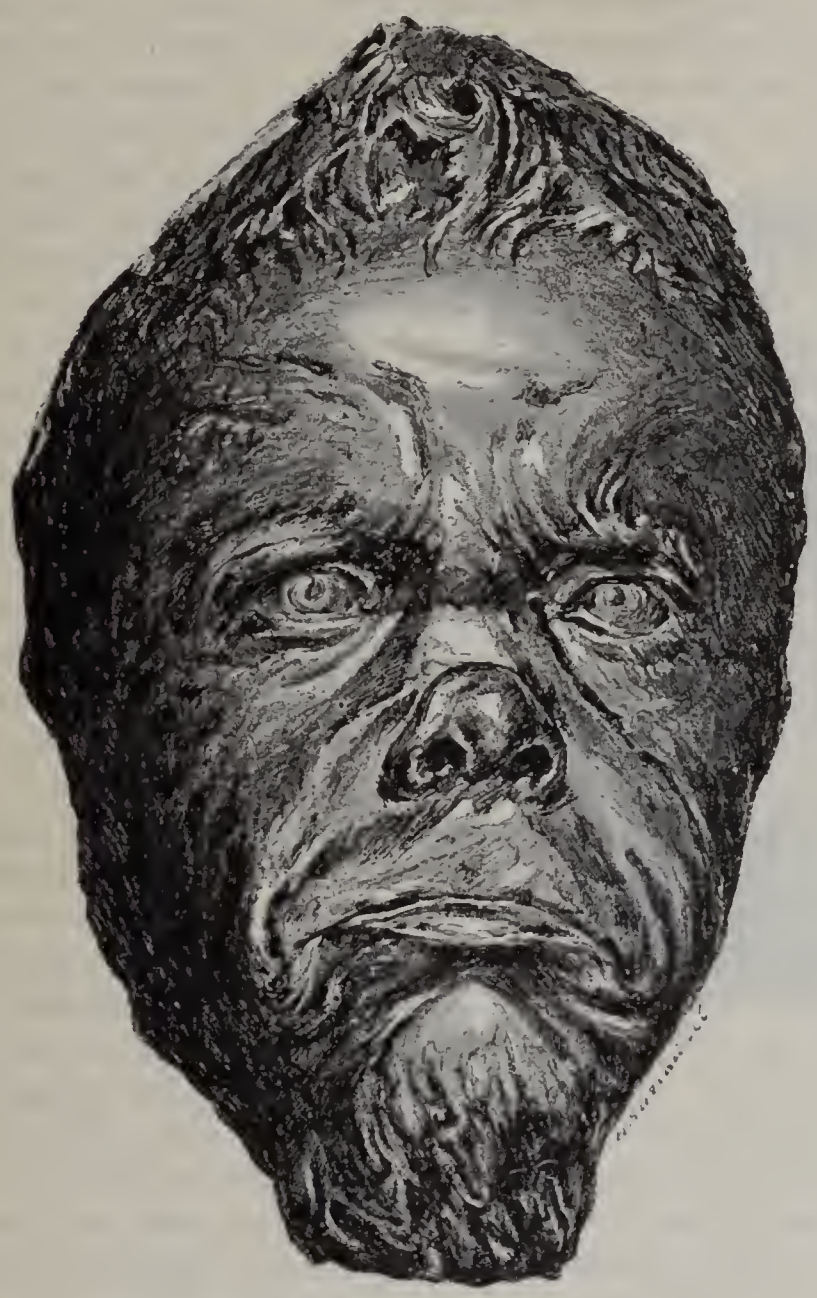
Ayant sur le bon statuaire-potier des souvenirs directs, il me sera aisé de l'évoquer en dehors des légendes. Ce fut, dès ses commencements, un type d'une personnalité déroutante aux contacts ordinaires. Nul être plus fuyant, plus furtif dans les relations, mêmes suivies. Il apparaissait, il disparaissait, toujours d'une façon imprévue, légèrement étrange et, dans son étrangeté, pourtant, parfaitement naturel. D'un moment à l'autre, ses humeurs variaient. On le voyait mélancolique et, tout d'un coup, comme par la brusque détente d'un ressort, sans raison apparente, éclatant de gaîté. Un instant, les mots s'arrachaient de ses lèvres, lents, lourds, sourds; et voilà qu'à l'improviste, les phrases jaillissaient pressées, remuantes, riches d'idées, reluisantes d'images pittoresques, coulant, pour ainsi dire, parmi des arêtes vives qui les brisaient et leur redonnaient de l'élan, pareilles à un flot reprenant force contre des pierres.

Carriès était tendre de cœur, fin d'esprit, extérieur à toute banalité, purement et noblement naïf. Jamais l'envie, l'aigreur, l'inquiétude du succès d'autrui, ces bas sentiments des esprits vulgaires, n'entrèrent en lui, fût-ce par surprise. Il me revient une superbe réponse qu'il fit, un soir, à un trop habile peintre qui lui demandait ironiquement sa règle de conduite : « Ne rien faire que par amour. » C'était bien là le fond de sa nature. Une autre fois, un sculpteur le raillait de son éloignement de l'art tourmenté, s'écriant en fin de compte: « Ma sculpture est naturelle. Des bosses, des trous et de la couleur. » Carriès répartit: « Vous arrivez à modeler des formes si cahoteuses qu'on n'y peut même pas passer la main sans risquer de se meurtrir. Votre idéal habite des fondrières. La sculpture de bosses et de trous que vous prônez n'est pas colorée en elle-même : la preuve, c'est qu'au crépuscule toute sa fausse couleur s'évanouit. Moi, quand je regarde un visage, même dans la pénombre, je le sens nuancé. C'est cette impression qu'il faut rendre par le modelé intégral. *La couleur, en statuaire, doit se sentir rien qu'au toucher.* » Toutes ses conceptions, ainsi, le ramenaient à son art, suivant la conception très nette et très amoureuse qu'il en avait.

Physiquement, en peu d'années, on le vit fort différent : d'abord grêle, maladif, les yeux trop brillants, les pommettes trop roses, le teint verdâtre, l'allure agitée; ensuite, robuste, rasséréné, la face pleine, tranquille de regard. Dans sa première période, ses amis répétaient souvent : « Ce malheureux Carriès est condamné : il respire la mort. » Dans la seconde, ils disaient : « C'est un ressuscité : il vivra cent ans; son cas tient du miracle. » Hélas! jamais il n'avait été si fragile qu'à l'heure où sa santé semblait affermie. Pour le soutenir et pour le miner tout à la fois veillait en lui la volonté la plus ardente. A de certains moments, le rêve de sa fin prochaine le hantait. Loin de le chasser, il paraissait s'y complaire. Dans une lettre qu'il m'écrivit un jour, — la seule que j'aie reçue de lui, — ces mots se rencontrent : « Rien ne donne de la force comme la pensée qu'on ne durera pas longtemps. On fait de l'art pour durer

contre la mort. Faire de l'art, c'est faire de la vie... » N'est-ce pas là une rare affirmation de virilité morale?

Ses origines étaient humbles. Je viens de lire, d'un bout à l'autre, dans l'éveil constant et la joie triste des ressouvenances, le livre consacré à sa mémoire, et tout jailli du vif, par mon confrère M. Arsène Alexandre. Un fragment de lettre m'y a



Masque, bronze par Jean CARRIÈS.

frappé de telle sorte que je le veux transcrire ici. C'était en 1888, alors que le succès commençait à lui sourire. Le monde s'ouvrait devant lui. Sa native rusticité en prit aussitôt un effarouchement. « Il ne faut pas, disait-il, que je me laisse aller à une existence mondaine. Cela ne convient ni à mon caractère, ni à mon éducation, ni à mes souvenirs d'enfance. Le meilleur moyen de ne pas se créer de besoins, c'est de se rappeler sa condition. Mon père était cordonnier; ma mère a été cuisinière et domestique; mes frères sont forgerons; moi, je dois rester ouvrier, imagier... » J'appelle sur ce

passage l'attention des artistes « fin de siècle ». En le méditant, plus d'un, peut-être, se jugera.

Jean Carriès avait une âme d'enfant ou, plus exactement, il avait l'âme populaire. Ses années de formation et d'adolescence s'étaient écoulées humblement dans un orphelinat de Lyon, sous la garde d'une religieuse vénérable, la mère Calamand, qui lui fut vraiment et toujours maternelle. Jusqu'au bout, l'artiste, au souvenir de sa bienfaitrice, eut un pur attendrissement. Ce qu'on lui avait appris de « science », selon son expression ingénue, se bornait aux éléments utiles aux pauvres : la lecture et l'écriture, un peu de calcul, un soupçon de géographie, juste l'indispensable pour s'interroger et deviner. Un petit fabricant de statuettes de sainteté se chargea de son apprentissage. Au bout de quelque temps, le dégoût le prit des redites éternelles de la pieuse imagerie. Pour se rendre à Paris sans apitoyer personne, un biais lui parut bon : il prétexta l'appel d'un oncle riche. Les camarades, au lieu de le plaindre, l'envièrent à qui mieux mieux. Ce trait est caractéristique : il peint à perfection l'intime fierté de Carriès.

Gourde en grès flammé, par Jean Carriès.

Les hommes issus du peuple et qui s'élèvent, par leur seule force intellectuelle et la spontanéité de leur initiative, ont souvent des raffinements d'un idéalisme sentimental nébuleux. Carriès, en dépit de sa simplicité foncière, ne fut pas exempt de cet excès presque inévitable à ceux de son origine. Sur bien des sujets, il advint à sa pensée de décrire de grands cercles autour de vagues et généreuses impressions. Dans son esthétique même la certitude lui manqua, parfois, pour se diriger parmi des postulations en sens contraire. Réaliste d'instinct et par urgence morale, il se laissait aller à des considérations psychologiques d'une transcendance passablement obscure. On n'a pas oublié la série des *Masques de pauvres gens,* d'une exécution si souple et d'une expression généralement si franche. En la commentant, il se prêtait à lui-même, de bonne foi, des subtilités, des sous-entendus où s'embrouillait son imagination, et le discours finissait, plus ou moins, en romance humanitaire. Le rêveur, en ces minutes, s'exaltant en des explications lyriques et confuses, oubliait la sculpture plus qu'on n'eût voulu. Je me ressouviens, notamment, d'une théorie sur le buste dont la conclusion fut : « On doit faire, avant tout, le portrait des idées d'un homme et non sa ressemblance. » Notez qu'il haïssait à l'exécration « l'art pour l'art » et qu'il s'écriait : « Vivent les gens bêtes, simples et sains ! » En quoi il avait bien raison.

Il fit quelques portraits de contemporains célèbres, tels qu'Auguste Vacquerie, Jules Breton, Gustave Courbet et Léon Gambetta. Seuls les deux premiers furent exécutés d'après nature, mais les autres, je dois en convenir, n'ont guère moins d'accent. Cette partie de son œuvre n'est pas, au Champ-de-Mars, ce qui lui fait le moins d'honneur.

Le sculpteur, au demeurant, préférait s'abandonner à sa fantaisie sur des thèmes où se traduisaient ses impressions particulières. Par exemple, la vue de plusieurs tableaux de Vélasquez et la lecture d'une étude relative au maître espagnol lui suggérèrent de l'évoquer en un buste de sa façon. De même, au retour d'un voyage en Hollande, le désir de fixer l'effigie de Franz Hals le tourmenta : il n'eut de repos qu'après avoir modelé son opinion sur le bonhomme de Harlem. Son hommage au bon artiste hollandais le conduisit à imaginer sa compagne, une typique Néerlandaise. Sous d'autres ascendants ou pour célébrer ses souvenances, il créa deux bustes d'imaginaires évêques et un buste de jeune religieuse, à l'image de sa sœur si vite enlevée à son affection. Mais par-dessus tout, ses « Masques de désespérés » lui étaient à cœur. Il y consacrait ce qu'il portait de meilleur en lui : une pitié tendre et généreuse pour les victimes de la vie. Sans compter que, tout en travaillant d'après nature, à ne rien écouter que son inspiration, à n'être pas tenu par aucune convenance de situation, le sentiment de sa liberté le remplissait jusqu'à le griser. « On met bien plus d'idées dans une œuvre, se plaisait-il à répéter, quand on n'est lié que par son idée. » J'indique à grands traits ces dispositions morales à titre de « document humain ». Les hautes préoccupations de Carriès sont partout incontestables. Je crois, cependant, que, par la suite, il eût mis sa pensée clarifiée et son œuvre toujours plus ferme en plus étroit accord.

Vase en grès flammé, par Jean Carriès.

Vase en grès flammé, par Jean Carriès

Plusieurs années, une conception le persécuta. Il s'agissait d'une porte monumentale entièrement revêtue de sculptures en grès, destinée à une salle de musique. Le modèle de cette porte figure au Champ-de-Mars, ainsi qu'un grand nombre de motifs terminés, exécutés en céramique. Nous l'avouons sans détour, nous espérions davantage, non de l'exécution, mais de la création de l'artiste. Le cadre choisi est une double baie surbaissée du goût de la Renaissance, surmontée d'une statuette de « Damoiselle », couronnée d'une accolade flamboyante et toute plaquée de mascarons grimaçants ou bizarres, d'animaux singuliers compris en d'irréguliers compartiments. L'auteur a dû avoir conscience du convenu de cet arrangement, où s'accointent un peu vaille que vaille l'admiration de l'art gothique et celle de l'art japonais. Le long retard apporté à la terminaison de l'ouvrage ne peut s'attribuer uniquement à des soucis techniques; une part d'hésitation esthétique semble y avoir aussi contribué. Carriès ne pouvait que se détacher des archaïsmes voulus et superficiels qui l'avaient charmé longtemps. Peut-être le goût lui en était-il venu des fréquentes stations faites, durant son adolescence, au Musée de Lyon, devant les moulages des tombeaux de Brou. Rien, paraît-il, ne l'émut jamais davantage. Malheureusement, dans les arts plastiques, où la forme extérieure est d'une si vitale importance, l'archaïsme est particulièrement dangereux, par ce qu'il impose de visibles artifices. L'intention d'affranchissement qui s'accomplissait dans l'esprit de l'artiste est bien difficile à révoquer en doute, quand on regarde son dernier effort : un groupe du *Martyre de saint Fidèle,* commandé par un anonyme pour une chapelle de Lyon.

Petit vase en grès flammé, par J. Carriès.

Pour la première fois, Carriès se mettait aux prises avec des figures entières, avec une scène d'action définie et de proportions héroïques. Deux personnages de grandes

dimensions : le patient et le bourreau. Point d'arrière-pensée, aucun symbolisme factice, aucune subtilité vaine. A la noblesse du martyr s'oppose la rudesse inconsciente et salariée d'une énorme brute. Le contraste est fort par soi-même et franchement affirmé. Positivement, le statuaire se dégageait des indécisions d'une esthétique dont les faiblesses étaient les résultats de malentendus de surface et non de faux principes invétérés. Il entrait dans une voie nouvelle et féconde. Il avait trente-neuf ans à peine. Hélas ! en pleine floraison d'espérances, le pauvre garçon est mort.

Toute sa vie, le vaillant jeune homme s'inquiéta des procédés de réalisation. L'ouvrier qu'il avait à cœur d'être, il le fut sans conteste et supérieurement. Avec les fondeurs Honoré Gonon et Bingen, il a relevé la fonte à cire perdue. Il a paré ses bronzes et jusqu'à ses plâtres de patines merveilleuses, d'une richesse insigne, d'une diversité et d'une douceur infinies. Devenu potier de grès sur le tard, à l'instigation des Japonais et par une vocation soudaine et irrésistible, ses poteries ont pris rang dans les plus sévères collections. Certains effets d'une matité exquise et certains éclaboussements de gouttes d'or sur les coulures épaisses de l'émail lui appartiennent en propre. Les formes de vase qu'il affectionne sont solides et massives — les formes qui naissent quasi-spontanément sous les doigts de l'artiste ; mais il se plaît à s'inspirer aussi des courges et des gourdes, motifs d'une élégance robuste proposée par la nature aux maîtres ès arts de terre. Au nombre de ceux qui ont eu le sentiment et la passion de la matière commune changée par la magie humaine en matière somptueuse, une belle place lui est assurée. M. Arsène Alexandre nous fait assister à ses recherches, à ses angoisses, à ses enthousiasmes, au village de Montriveau, en Nièvre, où il s'était retiré pour faire sa tâche loin du monde, en toute liberté. Je ne sais rien de plus touchant qu'une telle histoire en laquelle Jean Carriès s'apparente à Bernard Palissy. Son dessein était, en abrégé, de développer la céramique de grès dans un sens statuaire, mais principalement dans un sens architectural et ornemental. Les fragments exécutés de la sorte sont, à ce point de vue, l'indication la plus significative.

On affirme qu'un homme généreux, fidèle à la mémoire de l'artiste, s'apprête à faire don à l'État d'une importante collection d'œuvres de celui qui travailla si bien pour « durer contre la mort ». Puisse l'excellent projet ne point demeurer lettre morte ! Carriès a eu de l'influence, à plus d'un égard. Sans sortir du Champ-de-Mars, plusieurs des têtes d'enfants aux chairs laiteuses et comme tremblantes que j'ai signalées ne viennent-elles pas de lui ? Combien de potiers, également, s'ingénient à rappeler ses essais, au milieu desquels brillent d'authentiques chefs-d'œuvre ! Qu'on ouvre donc une porte de Musée aux témoignages de cette exemplaire existence ; la justice le veut ; la critique, qui fait loyalement le compte des qualités et des défauts, le demande. Mais qu'on n'oublie pas, au moins, de faire place entre les piédouches et les vitrines, au portrait du pauvre disparu, modelé de sa main, en tablier d'ouvrier. Rien ne saurait l'honorer mieux et le mieux faire comprendre.

(A suivre.) L. DE FOURCAUD.

Imp. Phot. A. Aron, Paris.

GOBELET EN ACIER CISELÉ, INCRUSTÉ D'OR ET D'ARGENT
par Francis PEUREUX.

L'ENLUMINURE MODERNE

ET SES APPLICATIONS

I

L'Exposition de la Société des miniaturistes et enlumineurs de France, ouverte du 18 mai au 15 juin dans les galeries de la rue de Sèze, nous fournit l'occasion de parler ici d'un sujet qui, à divers titres, mérite toute notre attention.

C'est la seconde exposition annuelle de cette Société, qui ne compte que quelques années d'existence. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les œuvres exposées ne soient pas encore fort nombreuses. Toutefois, c'est une initiative qui mérite d'être sérieusement encouragée. L'on constate parmi les miniaturistes des talents accomplis, sûrs d'eux-mêmes, et chez les enlumineurs, des efforts consciencieux pour sortir de l'ornière de la copie servile des originaux et appliquer les ressources de cet art au goût moderne.

Laissant de côté la miniature, qui a ses grandes et ses petites entrées dans les Salons périodiques des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars, nous ne nous occuperons ici que de l'enluminure proprement dite, qui tient directement, par bien des côtés, à l'Art décoratif.

Notre époque est tellement peu familiarisée avec cet art, que lorsque l'on entend parler d'enluminure, ce mot n'éveille presque que des idées rétrospectives. La pensée se reporte immédiatement vers les vieux manuscrits à images conservés à Cluny, dans les bibliothèques publiques ou les musées. Pour le grand public, il n'exprime rien de moderne. Et nul ne songe qu'il existe encore de patients artistes — qui sont également des savants — qui le cultivent avec amour en notre siècle fiévreux et tourmenté. Encore moins pense-t-on qu'il puisse trouver une application moderne.

L'enluminure a un passé magnifique et glorieux dont l'histoire n'a pas à être faite ici. Cependant elle ne saurait rester désormais qu'une agréable occupation pour les loisirs des jeunes filles. Un avenir est ouvert devant elle. C'est ce que nous voudrions essayer de démontrer.

Mais auparavant, qu'est-ce que l'Enluminure?

Est-ce un art, un métier, ou une simple occupation de fantaisie?

L'on en a donné des interprétations si singulières, qu'il nous semble utile de la nettement déterminer.

Nous allons dire comment nous la comprenons et pourquoi nous la tenons pour un art complet, spécial et défini.

Cet art si délicat, que l'on ne sait vraiment à quel autre le comparer, n'a d'égal, à nos

yeux, que la miniature, qu'il a engendrée, ou bien la gracieuse et fine ciselure, qu'il a inspirée. Eh bien! malgré son indiscutable et originale beauté, l'on en a peu à peu perdu le sentiment après qu'il dût céder le pas à la victorieuse imprimerie, et les âges qui suivirent le XVe siècle ne l'ont plus compris.

Le siècle dernier, en particulier, s'est montré fort dédaigneux à son égard. Il l'a ravalé à un tel degré de mépris que son nom même n'a plus été appliqué à la décoration si riche, si suave, si soignée et surtout si harmonieuse des marges du Livre, ainsi que cela avait eu lieu précédemment. Les auteurs qui ont employé le mot « enluminure » n'ont voulu indiquer qu'un vulgaire coloriage dont les cartes à jouer, l'imagerie populaire ou les gravures de modes étaient la plus triomphante expression.

Dans *Émile,* J.-J. Rousseau dit : « Nous enluminerons, nous peindrons, nous barbouillerons. » Évidemment, dans la pensée du philosophe, enluminer tient une place intermédiaire entre la peinture et le barbouillage.

La Harpe, au tome III de sa Correspondance, écrit ceci : « Son style est le plus parfait modèle du mauvais goût; c'est l'entortillage le plus fatigant, l'enluminure la plus fade. » Ce n'est déjà pas mal comme mépris, on en conviendra; mais nous verrons plus fort par la suite. Il faut avouer cependant qu'il est difficile de témoigner un plus profond dédain ou une plus complète ignorance de l'esthétique de l'art délicat que les Bénédictins ont jadis porté à un si haut degré de perfection.

Quoi d'étonnant, dès lors, que notre XIXe siècle, nourri de tels principes, soit lui aussi demeuré jusqu'à présent sceptique à son endroit!

Nous avons eu la curiosité de consulter plusieurs dictionnaires afin de savoir ce qu'ils en disaient. Leurs définitions sont si diverses, si drôles même, que nous allons en donner ici quelques-unes.

Littré s'exprime ainsi : « Enluminer, c'est ajouter avec le pinceau des couleurs vives sur une estampe, qui lui donnent de l'éclat par rapport au trait noir; ce qui fait comparer ces couleurs à une lumière. » Cette manière de rappeler l'origine latine du mot est ingénieuse; mais voilà une explication qui a tout l'air de s'appliquer à autre chose qu'à l'enluminure, puisqu'elle enlève à notre art l'honneur de la composition et qu'elle le sépare complètement de la calligraphie, même si celle-ci n'est ornée que de traits ou filigranes exécutés à la plume.

Elle semble indiquer le travail du coloriste plutôt que celui de l'enlumineur. Le premier est un artisan, cela ne fait pas de doute, mais le second est un artiste. Que l'on veuille bien y regarder de près et l'on verra que le coloriste diffère encore de l'aquarelliste en ce qu'il a besoin, en effet, d'un dessin tout tracé, — même par un autre que par lui, — pour y appliquer ses vives couleurs, tandis que l'aquarelliste compose et exécute son œuvre sans s'inquiéter d'aucun tracé préalable.

Autre chose est le travail de l'enlumineur. Ayant à faire valoir, à mettre en lumière un texte, il se trouve dans la nécessité de composer ses motifs décoratifs, de choisir ses sujets, de les semer de personnages, d'animaux, d'insectes, de monstres allégoriques, enfin de les accorder à l'esprit de ce texte en tenant compte des marges ou de l'espace qui sont laissés à sa disposition.

C'est bien ainsi, n'est-ce pas, ami lecteur, que l'ont compris ces éminents artistes du moyen âge, dont les œuvres sont assurément les plus beaux modèles du genre.

Littré fait donc là une réelle confusion.

Pour cet auteur, l'enluminure est de beaucoup au-dessous de la peinture, puisqu'il donne cet exemple : « Ce n'est pas peint, ce n'est qu'une enluminure! » On voit par là en quelle estime il la tient.

Le dictionnaire de Larive et Fleury suit les mêmes errements, montre ou la même ignorance ou le même mépris.

Fort heureusement, nos contemporains ne lui sont pas tous à ce point hostiles.

O. Lami, auteur d'un grand dictionnaire illustré en neuf volumes, donne à ce mot et

sous la signature de L. M. Tisserand, un résumé historique sérieusement étudié et conforme au sentiment que nous avons de notre art. Celui-ci y est passé en revue depuis ses origines jusqu'à nos jours avec une conscience et une érudition que nous nous plaisons à reconnaître.

Arrivons à Larousse. Sa définition, au moins, ne nous rabaisse pas. « L'enlumineur, dit-il, est l'artiste qui enlumine. » Si cela peut sembler pauvre au point de vue explicatif, du moins faut-il lui savoir gré de remonter le degré d'estime auquel a droit le savant et patient producteur des belles œuvres de l'enluminure. Puis, il fait, d'après le savant ouvrage de Ferdinand Denis, une sorte d'étude historique des manuscrits décorés, qui est longue et quelque peu fastidieuse à lire.

Ainsi donc, si notre époque tend à lui rendre sa place légitime, nous voyons que pendant le siècle dernier l'enluminure était déchue de son rang artistique, bien que ce soit elle qui, pendant les trois premiers quarts de notre histoire nationale, ait soutenu presque seule en France et à travers les vicissitudes les plus diverses, tout l'honneur de la peinture.

Sans les travaux des Didron, Paulin Paris, de Bastard, Louis Perrin, Sylvestre, et de tant d'autres; sans l'impulsion nouvelle récemment donnée par quelques éditeurs français, anglais et allemands, parmi lesquels la maison Curmer, de Paris, aidée des Lemercier, tenait la tête sans conteste, elle continuerait probablement à subir la déconsidération sous laquelle le XVIIIe siècle l'avait maintenue. Elle se relève, et la deuxième exposition annuelle des œuvres de la Société des miniaturistes-enlumineurs qui avait lieu récemment chez Georges Petit est une affirmation de son existence et une manifestation de ses productions artistiques.

C'est donc le moment d'en parler et de montrer ce qu'elle est et ce qu'au milieu de nos incessantes productions typographiques et lithographiques elle doit être dorénavant.

Mais auparavant, épuisons la série de nos recherches. Et puisque nous avons sous la main un Dictionnaire de l'Académie françoise (édition de 1772), terminons nos citations par la définition qu'en donne la docte Assemblée qui fixe les termes du beau langage. Aussi bien est-ce à son école que se sont formés la plupart des jugements dont nous venons de parler.

Nous citons textuellement : « Enluminer, c'est colorier une estampe, mettre des couleurs convenables sur des images, des cartes à jouer ou géographiques. » Plus loin : « C'est rendre rouge et enflammé. » Enfin, comme conclusion, voici l'exemple donné : « S'enluminer la trogne, le museau, pour dire boire avec excès, et cela parce qu'ordinairement ceux qui boivent excessivement ont le visage fort rouge. »

Enlumineurs, mes frères! voilà notre art assez bien traité, n'est-il pas vrai, par l'élite intellectuelle et savante de la nation!... Qu'en pensez-vous?...

N'est-on pas tenté d'apercevoir dans le lointain, derrière ces faces « enluminées », quelque vision de l'époque où les débauches du Bien-Aimé préparaient la réaction qui coûta la vie à son petit-fils Louis XVI et amena la destruction du régime monarchique en France?

Après cela, qui de nous osera dire qu'il fait de l'enluminure? N'est-ce pas à briser ses pinceaux et ses plumes? N'est-ce pas à déconcerter ceux qui rêvent de son relèvement? Où donc est l'audacieux qui, s'inscrivant en faux contre ces graves définitions, prétendrait maintenant que l'enluminure soit un art? C'est à peine un métier, et des moins relevés, vous dit-on!...

Nous ignorons ce qu'en pensent les académiciens actuels. Nous avons perdu le courage de nous en informer.

O Muse! ma mie. Tu pleures!... Sèche vite tes beaux yeux que les larmes ne doivent pas connaître. Plains ces savants. Leur science est poudreuse comme leur perruque. Reprends ton vol, et si dans tes vagabondes pérégrinations tu rencontres la demeure de ces Immortels, arrête-toi un instant sur le seuil. Sans crainte pénètre à l'intérieur, contemple réunis sous la coupole ces savants à cheveux blancs qui t'ignorent. Les branches d'or de leurs lunettes éblouissent leurs yeux, et leurs regards ont peine à percer le brouillard qui en recouvre les verres. Qu'importe! Avance... Devant leur assemblée rejette tes voiles et espère. Ta beauté

jusque-là méconnue leur apparaîtra radieuse, et tes charmes délicats imposeront bientôt respect à leur cœur sénil.

Si surpris et confessant sa profonde méprise, l'un d'eux te demande ton nom, réponds-lui que c'est toi « L'ENLUMINURE »; que tu es une créatrice et non simplement une copiste ou une barbouilleuse; que jusqu'alors l'on t'a confondu avec ton cousin, *le Coloriage;* que celui-ci ne sait, en effet, que mettre des couleurs sur des estampes, tandis que toi, tu prends une blanche feuille de vélin, vierge de tout tracé et immaculée comme la neige qui couronne le front de l'Himalaya, et que ta mignonne main, s'armant tour à tour du crayon, de la plume et du pinceau, y dépose en se jouant les fruits élégants de ton inspiration, de ta méditation, de ton génie.

Dis-lui que dans l'azur, au milieu du céleste empire, si tu rencontres la Poésie, ta sœur, tu lui empruntes, pour les enrichir et les faire briller à l'égal de l'astre lumineux, ses œuvres les plus suaves, celles qu'anime le plus subtil sentiment de délicatesse, ses plus délicieuses conceptions de l'esprit ou du cœur, celles que ne peut orner l'anecdotique et froide Illustration, ta fille, mais que toi seule es capable de décorer parce que nulle autre ne possède réunies toutes les ressources de l'allégorie et toutes les richesses de l'arc-en-ciel.

Montre-lui les œuvres sorties de tes doigts roses, uniques, originales, sans pareilles. Affirme-lui que tu n'as besoin que personne te tienne la main pour faire des œuvres nouvelles que l'Art inspire, que le Goût reconnaisse et que la Science classe parmi les merveilles qu'enfante l'imagination la plus fertile!...

II

Après avoir donné l'opinion de quelques écrivains et auteurs de dictionnaires, nous allons fournir notre définition.

L'enluminure est un épanouissement de l'art du scribe. C'est la fille directe de l'Écriture que chaque peuple a revêtue et décorée selon son propre goût et le degré d'avancement de son sentiment artistique.

Son nom, d'origine latine, *illuminare,* désigne le travail décoratif qui accompagne un texte manuscrit et en fait une œuvre à la fois picturale et graphique. Ce n'est donc que par méconnaissance de son origine, de son but et de ses aspirations, que le siècle précédent et même celui qui va bientôt s'éteindre, l'ont employé pour l'appliquer à un coloriage insignifiant et dédaigné, ainsi qu'à d'autres objets.

D'abord simplement composée de traits faits avec des encres de couleur autour des lettres initiales, elle n'était en quelque sorte qu'un développement, une efflorescence de la calligraphie. Mais peu à peu elle prit de l'importance et devint ornementale. Elle composa des rinceaux, elle utilisa les fleurs et les figures naturelles, interprétant le tout suivant ses sentiments locaux ou son éducation artistique. Elle est née du besoin qu'ont éprouvé les scribes et les copistes d'ajouter à leurs transcriptions un peu de luxe. Aussi, lorsque le degré de civilisation des peuples fut assez avancé pour nécessiter ce luxe, la voit-on apparaître, se développer, s'étendre et atteindre graduellement au style, à la beauté. C'est alors qu'elle produit des œuvres dignes d'occuper l'attention. Chez tous elle suivit une marche identique.

Lorsqu'elle fut parvenue à ce point, les scribes se partagèrent en deux catégories, ainsi qu'il arrive toujours dans les œuvres où l'homme exerce son goût. L'une s'occupa uniquement de la lettre: les copistes; c'étaient des artisans doués d'une habileté de main plus ou moins grande. L'autre, les enlumineurs proprement dits, fut celle des artistes chargés d'encadrer, de décorer les pages manuscrites.

Plus tard, une troisième catégorie sortit de la seconde, qui prit à tâche d'*historier* — c'est le terme archaïque — ces œuvres précieuses en peignant au milieu des rinceaux et des entrelacs ces petits tableaux merveilleux, aujourd'hui si soigneusement étudiés, si amoureusement scrutés dans les recherches de l'érudition moderne sur l'histoire, la marche de l'art ou les progrès de l'industrie. Ce furent les miniaturistes, que l'on considère, à bon

droit, comme les ancêtres des peintres d'histoire, bien que ceux-ci, en enfants ingrats, se prétendent à cette heure seuls artistes du grand art et repoussent dédaigneusement les modernes passionnés de miniature ou d'enluminure.

Le travail des enlumineurs, qui consistait spécialement en une ornementation composée de banderoles, de rinceaux, de guirlandes, de fleurs et d'arabesques, auxquels les plus habiles joignaient parfois la figure humaine, mettait réellement le texte *en lumière*. Quoi de plus sombre en effet qu'une page couverte de caractères noirs, uniformes, serrés les uns contre les autres et alignés ainsi que des guerriers sur les rangs, formant des bataillons prêts à l'attaque et dont les groupes sont à peine séparés par des intervalles, comme si l'on redoutait en ceux-ci une cause de faiblesse!...

Quoi de plus éclairé, de plus « *illuminé* » qu'une page dont les marges disparaissent sous une ornementation gracieuse, fleurie, animée, entre les lignes de laquelle circule, ainsi qu'un rayon de joie, une efflorescence aux sujets variés et aux chatoyantes couleurs!...

Le terme est donc parfaitement exact : ils *l'enluminaient* de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, et l'éclat de l'or qu'ils répandaient à profusion, et auquel ils savaient donner un relief et un brillant merveilleux, dont les reflets étincelaient ainsi que les rayons du soleil, *illuminait* réellement leurs œuvres.

L'enluminure est donc ainsi à proprement parler l'ornementation des écrits. C'est par excellence la décoration des pages manuscrites et du Livre, quelle que soit la forme — pierre, bois, papyrus, parchemin, étoffe ou papier — que celui-ci ait adoptée à travers les âges.

Ainsi entendue, on ne peut la considérer comme l'invention d'une époque ou d'une nation déterminée. Elle fut trouvée par les scribes de tous les peuples avancés en civilisation et cultivée par eux en tous lieux avec des degrés variables de perfection et suivant des inspirations fort diverses.

Partout où il y eut des écrits et des livres, l'on doit retrouver — et l'on retrouve souvent — des traces de décoration accompagnant ces textes : c'est de l'enluminure.

Nous essaierons de le démontrer par la suite en nous aidant de spécimens puisés à toutes les sources qui prouveront clairement qu'en réalité elle n'a été ignorée d'aucun de ceux qui ont honoré l'art du scribe.

Cette décoration a suivi, à travers les âges, la progression du goût local et des arts nationaux. Elle a nécessairement varié selon les milieux, la valeur qui s'attachait à l'écrit lui-même, le degré de talent des artistes. Ce n'est pas exclusivement de motifs ornementaux dont les sujets étaient nés de la fantaisie ou cherchés dans la nature végétale ou animale environnante, qu'elle s'est servie. Elle a emprunté aussi la figure humaine; elle l'a semée dans ses rinceaux et dans sa décoration fleurie; elle en a composé des scènes variées; et c'est du choix et de l'expression poétique des êtres et des choses qu'elle a fait surgir l'allégorie.

L'allégorie!... Cette obscure et délicate représentation imagée, détournée et toute idéale de la pensée et des sentiments; cette fiction qui parle à l'esprit scrutateur et ne se dévoile que devant les patientes recherches ou l'intuition de son sens caché, a été d'ailleurs son triomphe.

Si elle n'est pas née directement de l'enluminure, — ce qu'on ne saurait affirmer, — l'on ne peut douter que l'ornementation tracée en marge des écrits ait été l'une des premières à s'en servir.

Non seulement, en effet, celle-ci s'est appliquée à décorer les caractères graphiques et à couvrir les bordures des pages d'une ornementation gracieuse, riche et chatoyante qui appelait les regards sur l'écrit lui-même, mais elle a communiqué à cette ornementation un sens particulier en s'inspirant de l'esprit des textes qui la sollicitaient

Le choix de ses motifs ne fut pas toujours laissé au hasard, et la valeur morale de l'artiste se révélait dans l'appropriation qu'il en savait faire. L'enluminure n'a atteint, d'ailleurs, les sommets de la perfection que lorsque extrayant les sentiments des héros dont

le texte racontait l'histoire, ou les pensées intimes que la lecture devait faire naître, elle les eût manifestés visiblement aux yeux et à l'esprit du lecteur par la reproduction de figures naturelles ou de motifs de fantaisie voilés de symbolisme ; lorsque, exécutée d'un dessin très pur et d'un coloris brillant, plein de chaleur, elle fut devenue allégorique.

Elle n'a donné son dernier mot que lorsque l'ensemble formait un tout complet, magnifique mais adéquat.

Et c'est aux époques mystiques comme celles du moyen âge, où le symbolisme — entretenu par le sentiment des paraboles évangéliques, les nécessités du blason et d'autres causes — était le plus en faveur, que nous voyons l'enluminure parsemée de plus nombreuses figures allégoriques, lesquelles souvent paraissent dépaysées et comme arbitrairement placées au milieu des fleurs et des rinceaux, bien que sous chacune d'elles se cache une idée que l'érudit ainsi que le croyant perçoivent, et dont ils découvrent le sens. A cette époque et sous la chaude influence de la croyance en un au-delà, notre art a brillé du plus vif éclat, il a été cultivé avec le plus de recherches, il a atteint le maximum de beauté expressive.

C'est surtout en ces siècles qu'il mérite d'être étudié.

Les livres, alors, n'étaient ni nombreux ni vulgaires. Leur riche parure extérieure et intérieure en faisait de véritables reliquaires. C'étaient des écrins renfermant la loi divine et la pensée humaine. Le plus grand nombre d'entre eux contenaient entre leurs feuillets de parchemin luxueusement décorés, la morale universelle. Aussi tous, peuple et grands seigneurs, éprouvaient-ils devant « le Livre », Βίβλος, un profond respect. Sur les pages de ces « bibles » unanimement vénérées, l'enluminure étala ses luxuriantes beautés, créant à chaque siècle son style particulier, nouveau, différent en apparence des précédents comme des suivants, mais, en réalité, suivant une marche progressive et les reliant entre eux par un unique sentiment générique. Elle fit, pendant cette période unique dans l'histoire, de presque toutes ses productions, autant de chefs-d'œuvre magnifiques.

C'est alors que parée de toute sa gloire, rayonnant d'une splendeur jusque-là inconnue, la noble et aristocratique enluminure fut attaquée en pleine prospérité par la maussade et démocratique imprimerie que poussait un instinct de révolte.

Celle-ci, apportant des formules neuves, ruina tous les moyens de son ennemie. Elle s'empara de la pensée humaine, la dépouilla de la riche ornementation dont sa rivale l'avait revêtue pour l'empêcher de s'avilir et la maintenir dans les hauteurs sereines de l'élite intellectuelle ; elle la vulgarisa, la dispersa et, finalement, la lança aux quatre vents du monde, l'exposant à tous les hasards des rencontres, sans souci du respect qui est dû au plus précieux des dons accordés à l'homme par la divine Providence.

Le choc fut terrible, et l'enluminure, vaincue, dut bientôt succomber.

La frivole Renaissance lui porta le coup de grâce en l'obligeant à colorier ses majuscules initiales sur les incunables ou à tracer de simples cadres ou portiques linéaires, sans goût ni beauté, — prétextes à l'exposition de figures grimaçantes ou de mièvres cariatides, — dans lesquels elle plaçait ses gravures.

Hélas! Pourquoi le Progrès n'est-il qu'une succession de décadences et de recommencements ? Pourquoi un art arrivé à son apogée ne peut-il s'y maintenir et est-il contraint de succomber pour faire place aux tâtonnements de celui qui lui succède ?

Renversée, proscrite, ne trouvant plus sa place dans le monde nouveau créé par l'imprimerie, l'Enluminure mena une vie errante — produisant, çà et là, pour quelques fortunés que sa beauté séduisait toujours, des œuvres qui se faisaient de plus en plus rares, mais où l'on retrouvait les marques de son ancienne opulence — avant de rouler sous le mépris où précédemment nous l'avons vue tombée. On la crut morte.

Erreur !... Un art peut-il mourir ?

Elle n'était que disparue.

En notre siècle, amaigrie et tremblante, honteuse de sa misère, elle s'était blottie dans une imagerie pauvre, malingre et sans souffle, où elle-même ne se reconnaissait plus.

C'est là que des artistes convaincus et persévérants l'ont découverte frileuse. Certes, elle ne faisait pas envie. Qui donc eût songé à s'intéresser à son sort, à s'éprendre d'elle ?... Mais les passionnés d'art ne suivent que leur inspiration. La voyant si triste, enveloppée d'étranges oripeaux qu'elle portait cependant encore avec dignité, ils eurent l'intuition de sa beauté. Le désir de la mieux connaître s'éveilla en eux, aussi l'ont-ils étudiée de près.

Ils ont examiné les admirables pages qu'elle avait jadis produites ; ils ont compulsé ses poudreux manuscrits, copié ses anciennes œuvres si pleines de sentiment et d'art, et leur amour s'en est accru. La voyant si belle, ils l'ont réchauffée, ils l'ont ranimée. Confiants dans le goût public autant que résolus à la sauver, ils ont ramené l'espoir dans son cœur meurtri et enfin, comme prix de leurs persévérants efforts, ils ont aujourd'hui la joie immense de la voir remonter d'un coup d'aile dans l'azur, sa patrie incontestée.

Elle y plane maintenant, heureuse, rayonnante et pleine d'espérance, disposée à fournir une nouvelle carrière.

L'enluminure ne reprendra certainement pas désormais dans l'histoire de l'art la place importante qu'elle y a jadis occupée. Ces temps ne sont plus. Mais elle est encore capable d'utiliser ses talents dans une infinité de circonstances où nul ne la peut remplacer. Ses amants ont raccroché la chaîne qu'elle a déroulée à travers les siècles et que le dédain était parvenu à rompre. C'est un art décoratif particulier dont la formule est toujours applicable. Et nous avons la conviction que l'époque de transition que nous traversons à cette heure, une fois passée, elle saura, en usant des procédés industriels nouveaux, se tailler une bonne place dans le style, qui sera la caractéristique du siècle prochain.

Dans tous les temps il est des œuvres qui méritent les frais d'une décoration spéciale que seule l'Enluminure peut produire. Sa place est donc marquée à côté de l'Illustration, sa fille ; et celle-ci, malgré son insolent triomphe, sera impuissante à supplanter complètement sa mère.

La différence entre l'Illustration et l'Enluminure, c'est que celle-ci fait briller réellement les textes qu'elle accompagne en se servant de tous les éléments que la nature, l'imagination et la fantaisie mettent à la disposition de l'artiste, en les idéalisant, en leur prêtant une pensée, en communiquant aux motifs ornementaux un sentiment qui exprime l'état d'âme et les impressions intimes du sujet; tandis que l'autre se contente d'offrir aux regards du lecteur des tableaux expressifs, explicatifs de ce sujet, mais rien en dehors des scènes physiques où se meuvent les personnages.

Qu'on me permette une comparaison et je dirai que l'une est spiritualiste et l'autre matérialiste. Celle-là trouve son expression dans l'idéalisation, celle-ci dans le réalisme. Serait-ce pour cela que notre art fut si peu goûté du temps présent?...

Il est une quantité d'applications modernes de l'Enluminure dans le menu détail desquelles nous ne pouvons entrer aujourd'hui, mais que nous nous proposons d'indiquer dans un prochain article.

(A suivre.) ED. MARCHAND.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART INDUSTRIEL EN ITALIE

A MON AM. M. C. BOITO,
Président de la Commission centrale pour l'Enseignement artistique industriel en Italie.

Premier article

En Italie, la fondation d'une grande partie des écoles d'art industriel et des musées attachés à ces écoles est due à l'initiative des Sociétés industrielles et ouvrières, ou même à la générosité de riches amateurs. L'école des arts et métiers de Biella, en Piémont, par exemple, a été fondée en 1838 par une Société qui en soutenait tous les frais; l'école d'art décoratif de Florence et l'école d'art appliqué de Milan sont dues, toutes deux, à l'initiative prise par ces deux villes; le musée d'art industriel de Naples est donné à sa ville natale par le prince Filangieri; l'institut Ala-Ponzone de Crémone doit sa fondation au legs de feu Ala-Ponzone, etc.

Ce mouvement créé par l'initiative privée et par les villes en faveur de l'enseignement de l'art industriel signalait un besoin pressant : la création des écoles de dessin pour la classe ouvrière. Aussi le Gouvernement ne tarda-t-il pas à suivre la voie que venait de lui tracer l'opinion publique. Le Congrès des Chambres de commerce, tenu à Gênes en 1869, eut l'excellente idée de recommander chaleureusement la fondation d'écoles d'arts et métiers; une enquête dans l'industrie en fut la conséquence, et elle entraîna l'action directe du Gouvernement sur les écoles qui nous intéressent. Vers la fin de cette même année 1869, le Gouvernement italien réorganisa l'école d'arts et métiers de Biella; en 1870, il fonda l'école de Savona; en 1872, celle de Foggia; en 1873, il ouvrit l'école de Foligno. Mais le mouvement définitif en faveur de l'enseignement industriel devait attendre l'Exposition universelle de Paris en 1878 pour prendre un nouvel essor.

L'Italie se présentait à Paris bien modestement, et son enseignement d'art industriel ne pouvait être comparé, en aucune façon, à celui de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne.

École des Arts industriels de Milan. Document scolaire. Composition.

Ce fut donc d'un commun accord que mes compatriotes reconnurent la nécessité pour le Gouvernement de s'intéresser à la question du dessin professionnel d'une manière encore plus active que par le passé.

L'évolution politique de notre pays devait retarder le développement de

nos facultés artistiques et industrielles; mais si nous sommes arrivés en retard sur le champ de l'action, nous doublons nos efforts pour regagner le temps perdu.

Enfin, notre infériorité étant reconnue, le Gouvernement adressa de suite, aux Municipalités, aux Conseils provinciaux et aux Chambres de commerce un projet pour la fondation de nouvelles écoles d'arts et métiers et la réorganisation des institutions analogues déjà créées. Ce projet porte la date du 7 octobre 1879; il recommande la création d'écoles du *soir* et fixe la subvention du Gouvernement pour la fondation des écoles d'art industriel. Les deux cinquièmes des frais seront supportés par l'État; le reste résultera des cotisations des Municipalités, des Conseils provinciaux et des Chambres de commerce.

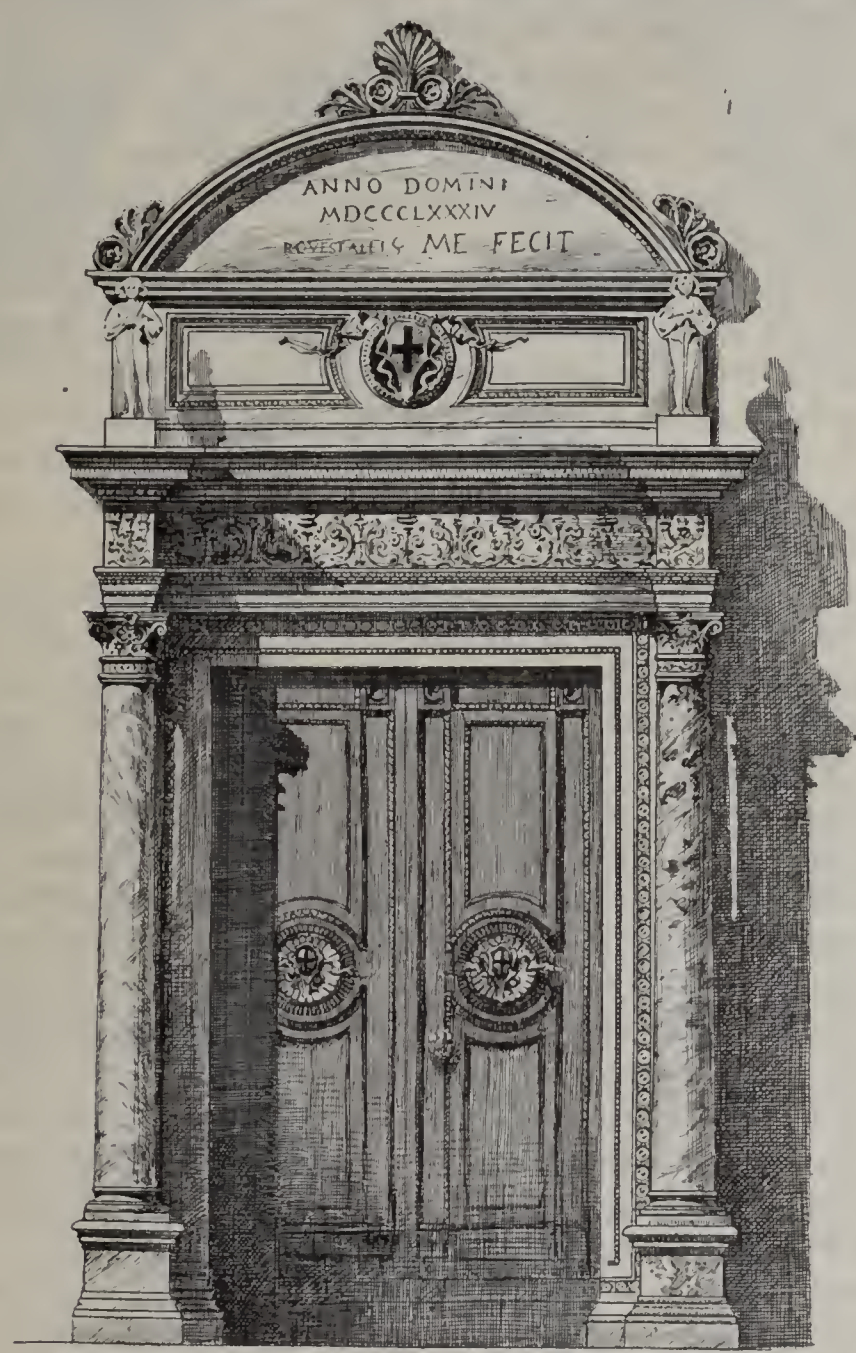
Après avoir fixé l'existence matérielle des écoles, le projet stipule que les divers corps qui ont concouru à la formation du budget aient un représentant dans le conseil de l'école. Le Gouvernement exerce, bien entendu, une surveillance sur l'administration et l'enseignement de chacune de ces écoles; il menace de suspendre son concours dans le cas où des rapports seraient faits contre la régularité parfaite des études. Le côté faible de cette organisation avait échappé au Gouvernement : les différents instituts qui concouraient à la formation du budget de chaque école ne pouvaient, en effet, avoir toujours la *mano felice*, comme nous disons, sur le choix de leurs représentants, et alors des influences diverses et surtout des influences politiques pouvaient nuire au parfait fonctionnement des conseils et avoir de fâcheuses conséquences pour les écoles. Une excellente disposition du Gouvernement était de se réserver la haute surveillance sur l'enseignement artistique et professionnel; il pouvait de la sorte, en mettant de côté tout esprit politique et bureaucratique, se tenir au courant de la régularité avec laquelle ces écoles fonctionnaient. L'État insistait pour la création d'écoles du soir. C'était une recommandation qui avait son importance et qui montrait bien le désir d'avoir des écoles pour les ouvriers, c'est-à-dire destinées aux ouvriers, qui pendant la journée travaillent dans les ateliers. Il existe cependant dans notre pays des écoles d'art appliqué où l'enseignement est fait de jour. Le point que je vous signale a son importance, puisqu'il tend à résoudre la question des écoles professionnelles, question très agitée parmi les vieux problèmes d'art industriel.

Il existe en Italie des écoles-ateliers; mais, en général, elles n'ont point la sympathie des gens pratiques. Milan, ville pratique par excellence, n'a point d'atelier dans son école d'art industriel. On ne trouve pas, dans notre pays, entre l'école professionnelle et l'atelier, cette communion d'idées et cette même tendance vers le résultat qui seules peuvent justifier l'existence parallèle de deux institutions techniques. L'atelier des écoles (je me borne, bien entendu, aux écoles d'art industriel) ne fait aucun commerce avec le public et, dans ce cas, il ne répond pas au but qu'il s'est donné; ou bien, il est en relations commerciales avec le public et alors il fait une concurrence injuste aux ateliers du dehors, qui doivent soutenir la lutte avec une différence de moyens qui entraîne leur chute; en tous cas le *milieu* pratique de l'atelier des écoles n'est point celui des ateliers du dehors. Bref, les jeunes gens trouvent dans les ateliers

des écoles des vices, et les deux ateliers rivaux sont considérés comme des institutions bien différentes.

J'expose les faits sans critiquer.

D'après une certaine opinion, dans les écoles du soir, le travail du professeur



École des Arts industriels de Milan. Document scolaire. Composition.

et de l'élève n'a ni la même fermeté, ni la même fraîcheur que dans les écoles où l'enseignement se fait de jour. Après une fatigante journée, il est difficile, ou tout au moins peu hygiénique, de s'asseoir devant une table à dessin et de travailler, la lampe du gaz sur la tête. Il faut cependant forcer les exigences; et, du reste, je puis vous dire que les résultats obtenus dans les écoles du soir ont montré qu'on exagère quelque peu ce sujet. Il est hors de doute que les écoles d'art industriel doivent ouvrir des cours aux ouvriers et qu'il doit exister une corré-

lation intime, presque une fusion, entre l'école et l'atelier. Cette fusion existe dans plusieurs centres italiens, où les élèves qui sortent de l'atelier trouvent, dans l'école, ce repos intellectuel qui peu à peu fait du simple ouvrier un artiste. Dans notre pays, — et l'esprit du projet du Gouvernement nous le montre, — on vise à la véritable éducation de l'ouvrier, et nous ne voulons pas ouvrir nos écoles d'art à ce genre d'étudiants pour qui l'étude est lettre morte *(studente che non studia niente)*, car nous ne voulons pas augmenter le nombre des déclassés *(spostati)* dont notre pays, hélas! semble avoir la triste spécialité.

Bien que je me borne aujourd'hui aux lignes générales de notre enseignement de l'art appliqué, je vous communiquerai cependant une disposition de source officielle : elle a pour but de conserver à chaque école les traditions artistiques locales. J'ai dit des traditions, je devrais dire des vocations locales. Nous avons un enseignement varié et spécial tout à la fois; nous possédons des écoles qui ont un ou plusieurs cours, lesquels ont un but unique et bien déterminé : l'école de la gravure sur corail, à Torre del Greco (Naples); l'école des orfèvres, et celle de typographie à Milan, qui veut se changer dans une complète école du Livre, etc.

Peu à peu se sont fondées, sur les bases du projet officiel de 1879, des écoles d'art industriel dans toutes les contrées de l'Italie; cependant, leur nombre, en réalité extraordinaire, pourrait être réduit sans aucun danger pour l'enseignement.

Dans la création de nos écoles d'art industriel, nous n'aurions pas dû exagérer le sentiment d'une spécialité et, encore, nous n'aurions pas dû donner à tous les villages des écoles qui ne peuvent pas se soutenir honorablement. Ainsi le concours de l'Etat, bien qu'inspiré à des sentiments appréciables a été parfois moins opportun. Nous avons nombre de petites écoles d'enseignement industriel dont les ressources dérisoires sont fournies par le Gouvernement, et nos Municipalités qui font parfois des efforts inouïs pour payer les honoraires du maître et du médecin. Voici du reste quelques renseignements. Une de ces écoles reçoit de l'État une subvention annuelle de 150 lires et 1,200 lires de la Municipalité : un budget de 1,350 lires par année! Une autre, bien pis encore, reçoit 150 lires de l'État et 440 lires provenant de dons personnels; en somme, un budget de 590 lires, sur lequel est prélevée une somme de 220 lires par année pour payer le professeur!! A quoi servent de pareilles écoles?

Cette situation engendre un fractionnement qui ne fait pas progresser l'enseignement de l'art industriel. Donner aux écoles qui ont le nécessaire, un budget leur permettant de tenir un rang honorable serait, ce me semble, beaucoup plus logique. Les écoles dont je vous parle se trouvent, il est vrai, dans des villages; leurs professeurs ne sont pas toujours capables de diriger les études, et les modèles font défaut. Les ressources dérisoires que je vous ai signalées ne permettent pas au Gouvernement un contrôle sévère; il constate, et voilà tout. C'est aux ambitions locales bien plutôt qu'à une mauvaise direction administrative que doit être imputé cet état de notre enseignement, peu digne de louanges.

(A suivre.)

ALFREDO MELANI.

Les banquets aux nouveaux décorés.
La croix de la Légion d'honneur à Eugène Grasset.
Claudius Marioton nommé chevalier : toasts et félicitations. — M. E. Flachat.
La croix d'officier de M. Armand Calliat.
Les légèretés de la critique à l'égard de nos décorateurs modernes.
M. Edmond de Rothschild et le don du trésor de Bosco-Reale au Musée du Louvre.
Inauguration de la collection Grandidier.

Le 6 juin dernier, les amis d'Eugène Grasset se sont réunis au restaurant Lavenne pour fêter la nomination du maître décorateur au grade de chevalier de la Légion d'honneur. C'était moins là un banquet qu'un dîner cordial, très sans façon et très animé de bruyantes conversations. A droite et à gauche de Grasset avaient pris place : MM. Luc-Olivier Merson et Jules Chéret; citons encore parmi les artistes et nos confrères de la presse d'art quelques noms que nous ayons retenus: MM. R. Marx, Gonse, Maillard, Hayashé, Benonville, Frantz Jourdain, Octave Uzanne, Henry Nocq, L. Deschamps, G. Moreau, Gaudin, Gillot, Fraipont..... En tout, cent personnes.

Au dessert, Chéret levait son verre : « Notre ami Grasset, dit-il, ne veut pas qu'on lui fasse de discours, mais il ne nous empêchera pas de boire à sa santé. » Et ainsi fut fait au milieu des applaudissements. Puis Grasset, assez ému, a remercié chaleureusement de leur sympathie les convives amis et les amis inconnus.

Après trois salves d'applaudissements les conversations ont repris de tous côtés : conversations esthétiques, comme bien on pense

***

En même temps que Grasset, quelques autres artistes décorateurs, nommés aussi dans la Légion d'honneur, donnaient à leurs amis l'occasion de fête semblable. C'est ainsi que le sculpteur Claudius Marioton ; « statuaire-ciseleur, » comme dit le décret qui vient de lui conférer enfin la croix de chevalier, si longtemps désirée pour lui par les nombreux admirateurs de son talent, a été particulièrement félicité au dîner qu'on lui a offert le 7 juin dans la grande salle du restaurant Marguery.

Parmi les cent et quelques convives qui s'y trouvaient, citons: MM. Thomas, membre de l'Institut, professeur de Marioton, Roty, Bartholdi, Charpentier, Susse, Brateau, Piat, Lemaire, Coupri, L. Deschamps, Sandier, Joindy, A. et H. Moreau, et un grand nombre de ciseleurs.

A l'heure des toasts, M. Thomas a pris la parole et, dans une allocution émue, a dit tout

le bien qu'il pense de l'artiste. Il a raconté ses débuts difficiles, son courage, sa persévérance. Il a indiqué en mots discrets l'existence privée, toute de dévouement, de cet artiste, qui n'a pas eu seulement à vaincre pour lui-même les plus âpres difficultés, mais qui a servi de soutien, de guide à ses deux jeunes frères, tous deux artistes comme lui, le premier sculpteur, le second peintre.

Puis, M. Gagneau, président de la Réunion des fabricants de bronze, avec une robuste éloquence, a félicité à son tour Marioton. La fin de son discours a été couverte d'applaudissements: «Je salue en vous l'artiste resté fidèle à son noble métier, et l'homme de bien qui, arrivé à la réputation, se retourne vers l'ouvrier du métal, son camarade d'hier, et lui dit: « Instruis-toi. Je t'apporte mon expérience, mes conseils..... » Et j'ajoute, moi, la meilleure des leçons, votre exemple. »

Dans le toast de M. Léon Deschamps, sculpteur de rare mérite, qui vient de se signaler par une œuvre dont nous parlerons bientôt, je relèverai les paroles suivantes: « Marioton, comme les artistes de la Renaissance, vous avez pensé que l'œuvre caressée et chérie ne peut être confiée en des mains mercenaires, qu'aucun soin n'est infime pour l'enfant de vos rêves, et vous avez tenu à le façonner et à le ciseler vous-même pour qu'il soit parfait... »

Claudius Marioton a répondu à tous avec un abandon charmant, n'oubliant, en ce moment de joie, aucune des personnes à la sympathie desquelles il attribue ce bout de ruban qui le rend si fier, ni M. Georges Berger, ni MM. Gagneau et Colin, ses éditeurs, ni MM. Bouilhet et Falize, qui ont eu la fleur de ses beaux travaux, ni M. Susse, ni Rault, Brateau, ses camarades artistes, bons ouvriers du métal, qui l'ont précédé de quelques mois dans la Légion d'honneur.

Un peu de musique, — ce qui ne gâte rien, — et de bonne musique a clos cette aimable fête.

***

J'aurais voulu encore vous parler de quelques autres nouveaux chevaliers du monde artistique et industriel, tel que M. Flachat, par exemple, le très distingué fabricant de meubles de Lyon, qui a été depuis peu mis à la tête des cours de composition décorative de l'École des Beaux-Arts de cette ville. Mais l'espace me manque, et c'est à peine si je puis faire une allusion à la rosette d'officier de la Légion d'honneur qui vient si justement d'être attachée à la boutonnière de M. Armand Calliat, l'éminent orfèvre lyonnais.

M. Armand Calliat n'est pas seulement une célébrité lyonnaise, c'est une gloire française. Il faudrait ici une étude complète de cet artiste hors ligne et de ses travaux, en lesquels la science archéologique s'allie au sentiment le plus personnel, le plus original, le plus pénétrant de l'art religieux. Cette étude sera faite, je le souhaite, par un des brillants et particulièrement compétents collaborateurs de la *Revue des Arts décoratifs*.

En attendant, et pour montrer quelles difficultés il y a à faire la critique des œuvres décoratives de la valeur de celles d'un homme comme M. Armand Calliat, où les moindres détails sont voulus, étudiés, analysés, je ne puis résister au désir de signaler l'article publié récemment par un archéologue distingué, M. de Mély, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. M. de Mély est un esprit ouvert aux idées nouvelles — phénomène inouï pour un archéologue! Il invite les orfèvres religieux à réfléchir sur les audaces américaines et sur les exquises trouvailles de notre ami Gallé, de Nancy, et les excite à en faire autant dans leur domaine. Néanmoins, analysant les travaux de M. Armand Calliat, à propos de l'Exposition de Lyon, que fait-il? Il passe vite sur les œuvres les plus indiscutablement originales, et s'absorbe dans la discussion méticuleuse d'une crosse qui n'est qu'une simple copie, une reproduction littérale de la fameuse crosse d'Ayrand, du musée de Carpentras. Cette copie a été faite, à la demande de Mgr de Terris, par M. Armand Calliat, qui y a ajouté une aiguière de sa composition, mais strictement ornée avec des éléments identiques, et pour lesquels il n'a rien innové ni rien voulu innover. Là-dessus, la critique part en guerre, et, prenant le Pyrée pour un homme, accumule confusion sur confusion. Tout cela, parce que, voulant prouver que l'orfèvrerie de notre temps ne fait que pasticher l'ancien tant bien que mal, il ne s'est donné la peine de regarder parmi les œuvres de M. Armand Calliat que celles qui paraissaient

lui fournir un argument en faveur de cette thèse! L'érudition de l'écrivain est certaine, cependant. Mais à cette occasion il en fait un usage injuste. Ajoutez que ses informations se trouvent en défaut, puisque, dans le cours de son étude, M. de Mély semble ignorer que M. Armand Calliat a obtenu à l'Exposition de 1889 un grand prix. Il affecte de croire que les orfèvres américains l'ont emporté sur l'orfèvre lyonnais, ce qui est exactement le contraire de la vérité.....

Et voilà comment, dans un recueil même tel que la *Gazette des Beaux-Arts,* on parle de nos maîtres décorateurs!

***

Le 13 avril dernier on découvrait à Bosco-Reale, entre Torre-Annunziata et Pompéi, en Italie, un magnifique trésor d'argenterie romaine composé d'une quarantaine de pièces. Les objets avaient été réunis dans une étoffe de laine et cachés dans une niche au moment de l'éruption du Vésuve qui ensevelit Pompéi en l'an 79.

Apporté vers la fin de mai à Paris, le trésor de Bosco-Reale fut offert au directeur des Musées nationaux, qui eût été ravi d'en faire l'acquisition pour le Louvre, mais qui dut reculer devant le demi-million que les vendeurs exigeaient en échange.

Déçus dans leur espoir, les marchands allaient partir avec leur trésor pour les États-Unis, où le Musée de Boston leur faisait des propositions d'achat, quand M. Edmond de Rothschild, poussé par un sentiment de patriotisme, s'est rendu acquéreur de cette précieuse trouvaille pour l'offrir au Musée du Louvre. Déjà, en 1873, M. Ed. de Rothschild avait témoigné en faveur de notre Musée national la même sollicitude généreuse lorsqu'il fit, avec son frère M. Gustave de Rothschild, les frais de l'expédition de MM. Thomas et Raget à Milet.

Le trésor de Bosco-Reale a du appartenir à un de ces riches Romains dont les opulentes villas se groupaient sur les bords du golfe de Naples. On y remarque surtout de la vaisselle de table et des vases.

Parmi les pièces les plus remarquables nous citerons : une grande patère, richement décorée de feuillages et ornée au centre d'un buste en relief de l'Afrique, personnifiée sous les traits d'une jeune femme; — une autre patère, de grandes dimensions, décorée à son centre d'un buste d'homme modelé avec une rare finesse; — un canthare, d'une délicatesse incroyable de travail, représentant un empereur romain environné de soldats; — deux gobelets d'un intérêt archéologique exceptionnel, et décorés de squelettes, d'attributs et d'inscriptions grecques; — deux charmants petits vases portant sur leur panse la représentation de toutes sortes d'aliments et d'ustensiles de table, des sangliers, des oies, des lièvres, des grenades, des raisins, etc., d'une exécution remarquable; — deux salières ornées de grappes de raisin et reposant sur des griffes de lion; — des cuillères merveilleusement ciselées, etc.

Nous donnerons prochainement la reproduction de quelques-unes de ces œuvres, spécimens remarquables de l'orfèvrerie ancienne.

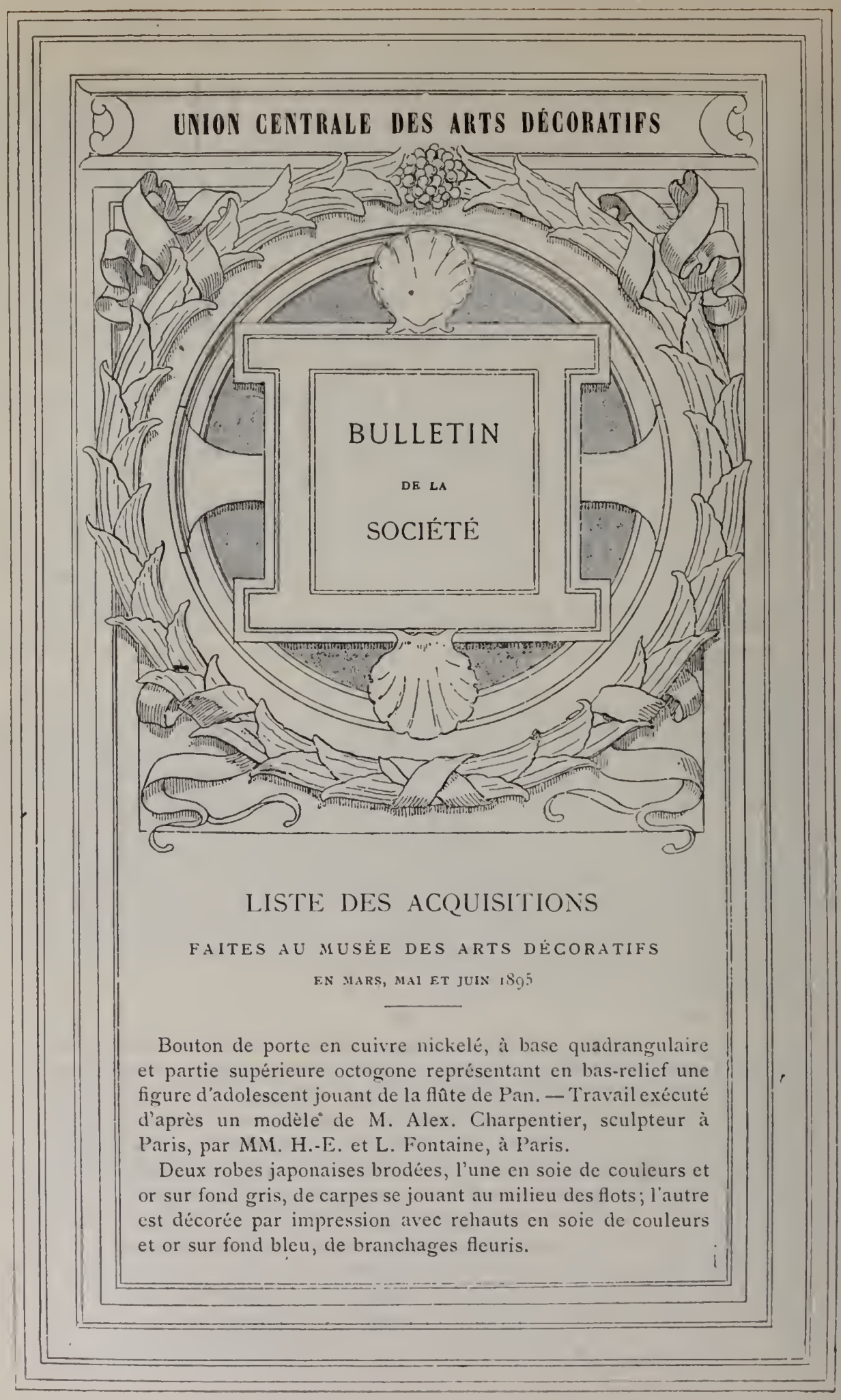
***

On a inauguré le mercredi 12 juin, en grande solennité, au Musée du Louvre, les salles nouvelles contenant la collection de céramique chinoise donnée par M. Grandidier, collection d'une valeur d'un million et demi, et qui ne comprend pas moins de 3,135 pièces.

Ce qui contribue à augmenter la valeur de cette collection d'une importance unique, c'est la méthode avec laquelle elle a été réunie et qui la place fort avant les collections du même genre, si réputées cependant que possèdent le South Kensington, ou le Musée de Dresde. M. Grandidier s'est attaché, en effet, avec une patience admirable, à rassembler, sans lacunes, des spécimens hors ligne de céramique chinoise, qui montrent toute l'histoire des progrès de cet art au point de vue de la technique comme au point de vue de la décoration.

Le donateur de cette série sans rivale a été nommé conservateur à vie de sa collection au Louvre. M. Grandidier, avec la subvention annuelle de six mille francs qui lui est allouée par le Gouvernement, compte bien l'enrichir encore. Nous reviendrons sur ce sujet en nous aidant du splendide ouvrage publié par ce savant à la librairie Firmin-Didot.

JUDEX.



LISTE DES ACQUISITIONS

FAITES AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

EN MARS, MAI ET JUIN 1895

Bouton de porte en cuivre nickelé, à base quadrangulaire et partie supérieure octogone représentant en bas-relief une figure d'adolescent jouant de la flûte de Pan. — Travail exécuté d'après un modèle de M. Alex. Charpentier, sculpteur à Paris, par MM. H.-E. et L. Fontaine, à Paris.

Deux robes japonaises brodées, l'une en soie de couleurs et or sur fond gris, de carpes se jouant au milieu des flots; l'autre est décorée par impression avec rehauts en soie de couleurs et or sur fond bleu, de branchages fleuris.

Petit arrosoir en argent ciselé et doré. — Travail exécuté dans les ateliers de M. F. Boucheron, à Paris. — Composition de M. Lucien Hirtz, dessinateur de la maison Boucheron. Ciselure de M. Paul Richard.

Huit azulejos en faïence hispano-mauresque à reflets métalliques, XVIe siècle.

Bol décoré sur fond bleu en réserve de branchages portant des feuillages et des fleurs. — Porcelaine de Chine.

Console d'applique avec dessus en marbre gris veiné de blanc. — Bois sculpté Louis XV.

École française, XVIIIe siècle. — Cinq dessins représentant : 1° deux modèles de lustres; 2° un modèle de pendule; 3° deux bras d'applique.

Assiette à bord lobé orné de dents de loup dorées d'où partent des guirlandes de fleurs polychromes qui retombent sur le marli; au centre, dans un ornement de treillages formant arcade et décoré de fleurs, une jeune femme en costume de pèlerine. Style Watteau. — Porcelaine de Saxe, XVIIIe siècle.

Panneau en satin écru, décoré d'un bouquet d'œillets entouré de nœuds de rubans et de guirlandes, broderie en soies de couleurs rehaussée de paillons et de verroteries. — Fin du XVIIIe siècle.

Modèle de cheminée avec chenets, pendule, candélabres, etc.; dessin rehaussé d'aquarelle, attribué à *Thomire*. — Fin du XVIIIe siècle.

Objets achetés a la Vente Beurdeley

1° Plaque en fer damasquinée d'or, ajourée, à contour à dix pointes. — Travail persan, XVIIe siècle.

2° Bouteille piriforme à long col et panse divisée en cinq lobes, décor bleu et noir de fleurs et d'arabesques. — Faïence de Perse.

3° Plat à marli étroit émaillé en blanc, décoré en bleu et noir; au centre, grand médaillon à bords dentelés contenant la main symbolique entourée de fleurs, bordure de rinceaux fleuris. — Faïence de Perse.

4° Grand plat à bords évasés, émaillé en blanc, décoré en bleu et noir; au centre, dans un grand médaillon, un animal chimérique se jouant parmi des fleurs, bordure arabesque à huit réserves lobées, contenant des oiseaux entre deux bordures d'arabesques gravées sous couverte. — Faïence de Perse.

5° Grand plat creux à couverte céladon gris verdâtre, décoré au centre de tiges fleuries symétriques en blanc d'engobe; sur le marli, de légers entrelacs de même. — Faïence de Perse.

6° Bouteille piriforme à côtes reliées à la partie supérieure par un nœud, émail vert. — Faïence de Perse.

7° Vase ovoïde à col court évasé, décoré au pourtour d'une large bande striée de blanc sur fond vert céladon bleuâtre; à la partie supérieure et à la base, des bandes superposées décorées en bleu. — Faïence de Perse.

8° Bouteille piriforme décorée sur la panse de bandes longitudinales décorées d'arabesques alternativement en bleu et en rouge. — Faïence de Perse, XVIe siècle.

9° Petit vase à panse sphérique surbaissée et petit col évasé émaillé extérieurement en bleu et décoré sur l'épaulement de quatre médaillons symétriques composés d'entrelacs en blanc. — Faïence de Perse, XVIIe siècle.

10° Petit bol à couverte intérieure et extérieure à reflets métalliques rouge rubis. — Porcelaine émail Perse, XVIe siècle.

11° Assiette décorée de fleurs et arabesques en reflets métalliques sur fond blanc; au centre, dans un médaillon, un vase contenant des œillets et entouré de tiges de fleurettes; sur le marli, bordure d'arabesques entre-croisées; au revers, des groupes de plantes fleuries symétriques. — Porcelaine émail Perse, XVIe siècle.

LISTE DES DONS

FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS EN MAI ET JUIN 1895

Bouteille en verre bleu empois foncé. En dessous, la date de Si-ou-en-te (1426-1436). Travail chinois. — *Don* de M. Laurent Héliot.

Salière bout de table. Terre cuite, XIXe siècle. — *Don* de M. E. Taigny.

Six gardes de sabre japonaises, en fer. — *Don* de Mme Langweil.

Panneau de tapisserie représentant César recevant la tête de Pompée. Italie, commencement du XVIe siècle. — Panneau provenant d'un retable, à encadrement de bois doré de forme ogivale et accosté de contreforts terminés par un clocheton quadrangulaire; il est décoré de trois tableaux peints superposés et représentant la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Résurrection*. Espagne, fin du XVe siècle. — Velours à fond d'argent décoré de rinceaux violets à fonds partiels d'or bouclé. Espagne, XVIe siècle. — Pale en soie blanche, brodée en couleurs et or; au centre, médaillon ovale renfermant la *Vierge et l'Enfant Jésus;* autour, des rinceaux et des fleurons, encadrement analogue. Espagne, XVIe siècle. — Statuette à mi-corps représentant un personnage en costume ecclésiastique tenant de la main droite un livre ouvert (la main gauche manque). Bois sculpté portant des traces de peinture. Flandre, XVe siècle. — Deux montants fond d'or portant chacun trois personnages superposés en relief et points en couleurs. Bois sculpté et peint. Espagne, XVIe siècle. — Statuette à mi-corps représentant une Sainte, les cheveux retombant sur les épaules, grand manteau et corsage d'hermine; elle tient dans chaque main des attributs. Bois sculpté et peint. France, XVIe siècle. — Cadre à bords contournés avec parties saillantes et ajourées dans les angles et dans le milieu. Bois sculpté et doré. France, XVIIIe siècle. — *Dons* de M. Jules Maciet.

Écuelle hémisphérique à deux oreilles ajourées, et couvercle bombé surmonté d'un bouton, fond bleu empois, à décor polychrome de fleurs et d'insectes de style oriental. Faïence de Rouen, XVIIe siècle. — Trois médaillons, dont un en porcelaine de *Sèvres* et deux en porcelaine de *Wedgwood :* 1° Médaillon de forme oblongue à sujet figurant une danse d'enfants. Porcelaine de *Sèvres*, XVIIIe siècle; — 2° Médaillon circulaire, à sujet personnifiant l'Abondance. Porcelaine de *Wedgwood*, Angleterre, XVIIIe siècle; — 3° Médaillon de forme ovale en hauteur, à sujet mythologique, avec encadrement en pâte rapportée. Porcelaine de *Wedgwood*, Angleterre, XVIIIe siècle. — *Dons* de M. Albert Bichet.

Une garde de sabre japonaise en fer portant un décor incrusté en or de quadrillages symétriques. — *Don* de Mme Langweil.

JUGEMENT DU PREMIER CONCOURS POUR L'EXPOSITION DE 1900

UN CABINET D'AMATEUR

Le 20 juin a été inaugurée, dans la grande galerie du Musée des Arts décoratifs, l'Exposition des œuvres envoyées par les concurrents du Concours ouvert par l'*Union centrale des Arts décoratifs* en vue de l'Exposition de 1900 et dont nous avons fait connaître le programme au mois de janvier dernier.

Douze projets ont été présentés.

Le Jury, qui a fait connaître sa décision le lundi 24 juin, était ainsi composé:

MM. Corroyer, architecte, *président;* Rossigneux, *rapporteur;* Paul Colin, Taigny, Roty, Falize, *membres choisis dans le Conseil de l'Union centrale;*

MM. Ehrmann, Luc-Olivier Merson, Paul Sedille, Frantz-Jourdain, Quignon, *membres choisis en dehors du Conseil de l'Union centrale.*

Le Jury n'a décerné qu'un seul prix et l'a attribué à l'unanimité au projet n° 12, portant la devise *Pro arte,* dû à la collaboration de M. Georges Rémon et de M. Morand.

Une prime de mille francs a été attribuée au projet n° 5 (emblème : une marguerite), dont l'auteur est M. Sandier, architecte.

Une autre prime de cinq cents francs avec médaille a été accordée au projet n° 8 (devise : *Ambo*), de MM. de Perthes, architectes.

En publiant prochainement le rapport de M. Rossigneux sur ce concours, nous publierons les quelques reproductions des projets primés.

Le Directeur-Gérant : Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

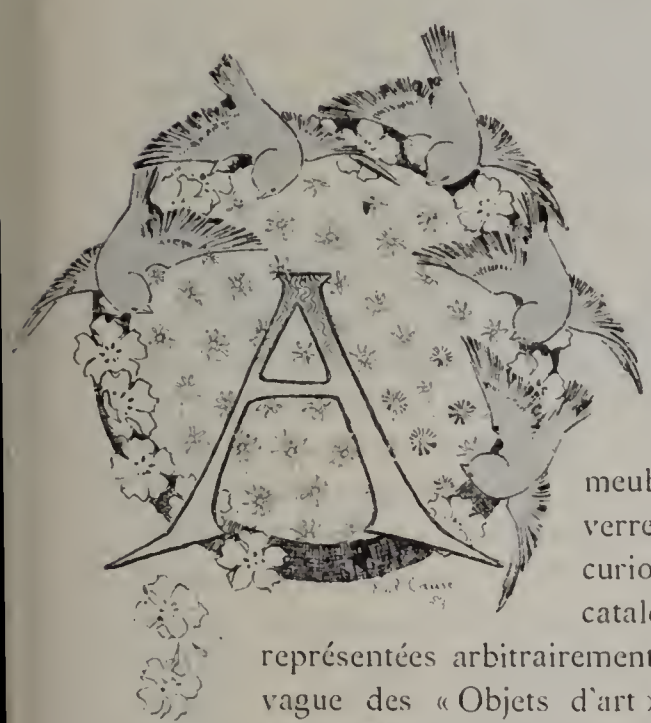
LES ARTS DÉCORATIFS AU SALON DE 1895

(3e Article)

LE CHAMP-DE-MARS

Suite[1]

VII



Au Champ-de-Mars la section dite des *Objets d'art* a le double tort d'être mal définie en son principe et mal ordonnée en son aménagement. Elle comprend des revêtements céramiques, des vitraux, des accessoires d'architecture, — toutes pièces relevant de la décoration fixe de l'habitation, — et des meubles, des orfèvreries, des émaux, des spécimens de verrerie, de poterie, de broderie, de reliure et des curiosités des genres les plus divers. Si je consulte le catalogue, je vois des productions absolument similaires représentées arbitrairement parmi les envois des architectes et dans la série vague des « Objets d'art ». Par exemple, les projets de tapis et de velours imprimé, de M. Félix Aubert, l'horloge décorative en céramique, dessinée par M. Grasset, exécutée par M. Muller, le vitrail de la *Chasse au sanglier,* de M. Félix Gaudin, d'après un carton de M. Grasset, des types de cheminées ornées, pour ne rien citer de plus, sont considérés comme œuvres architecturales, tandis que d'autres étoffes, d'autres accommodations de grès et de faïence et d'autres vitraux sont donnés comme ouvrages détachés. Observez que je ne parle pas des ensembles décoratifs où l'architecte domine, naturellement, en tant que maître d'œuvre, faisant emploi

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs,* t. XV, p. 356 et 385.

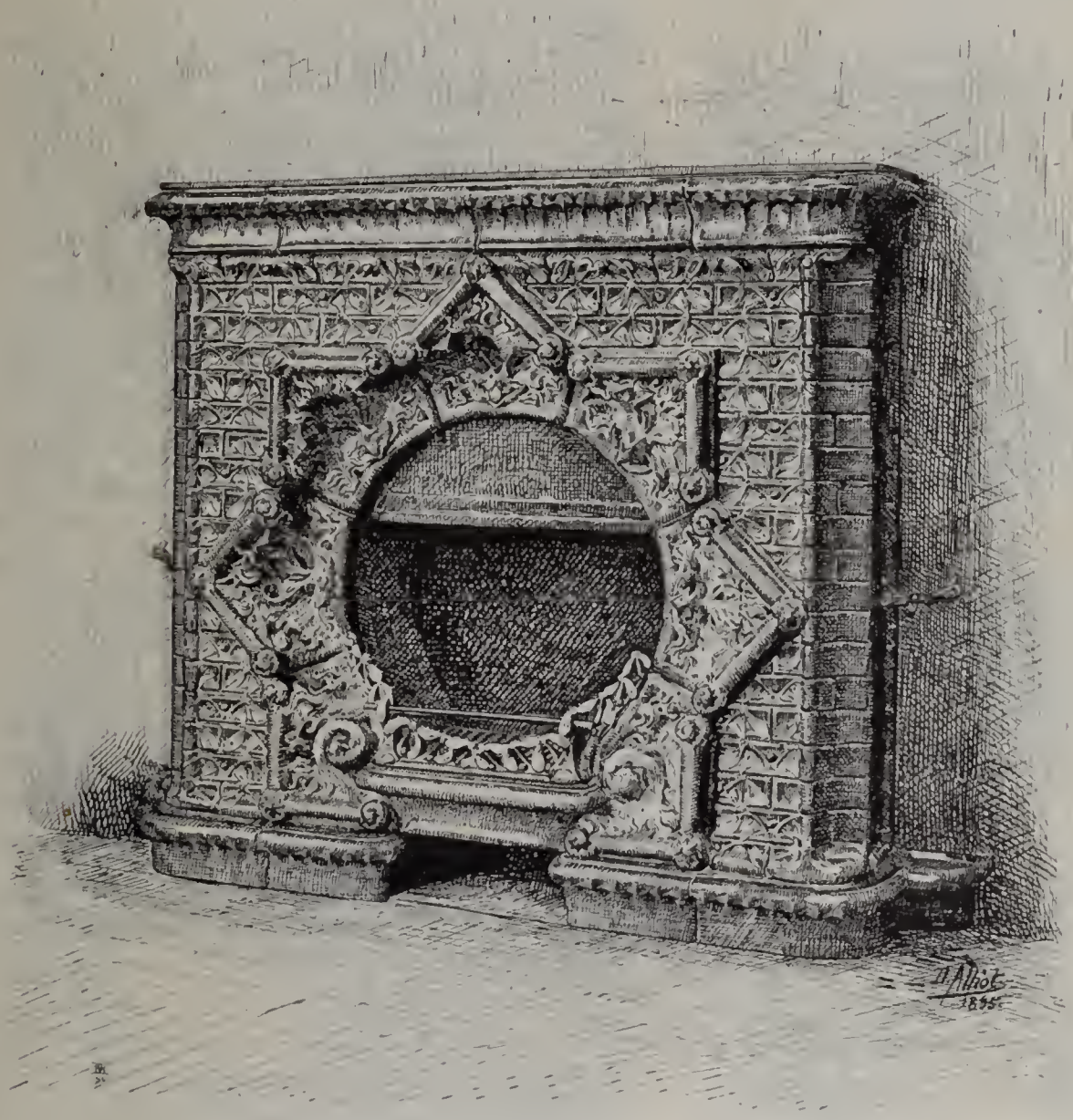
d'éléments différents fournis, selon ses instructions, par ses collaborateurs. De tels ensembles se remarquent également, et sans choix, dans l'une et l'autre sections, témoin le coin d'appartement réalisé par M. Delaherche, à l'effet d'y montrer ses grès d'ornementation murale, figurant au chapitre des « Objets d'art », et les trois ou quatre dispositions de salles ou de parties de salles, garnies de leur décor et d'une part de leur mobilier, inscrites au chapitre des œuvres d'architecture proprement dite. Dès que l'on parcourt l'Exposition, les conséquences de la mauvaise définition du principe s'accusent en s'aggravant d'un désordre général aussi funeste à la comparaison des essais qu'au bon jugement des résultats. Les artistes n'ont aucun intérêt à ces déplorables confusions. Craignent-ils d'entrer en concours devant le public pris pour juge? Qu'ils restent chez eux. L'Exposition est faite pour les rapprochements décisifs d'où jaillit la lumière. Je crois donc qu'il y aurait lieu, premièrement, de rayer l'obscure qualification de *Section des Objets d'art,* et d'adopter celle infiniment plus claire de *Section des Arts et Métiers;* secondement, de faire rentrer dans la classe d'architecture tous les ensembles significatifs où la diversité des moyens contribue à l'unité, et troisièmement, de grouper les productions par ordre et suivant la logique.

Horloge décorative.
Composition de M. Eugène Grasset,
exécutée en grès feu
par M. Muller (d'Ivry).
(Salon du Champ-de-Mars.)

A considérer l'appartement habitable comme le cadre du décorateur, nous nous arrêterons d'abord aux éléments d'ornementation fixe. M. Delaherche a composé, en grès rehaussé de pâte de porcelaine, des frises, des entourages de portes, des cheminées, des lambris. Des suites de carreaux à fond brun ou rouge ont reçu des fleurs stylisées en légère saillie. Cette fantaisie est heureuse et brillante, susceptible de nombreuses appropriations. Dans le même esprit, on peut attendre des services du grès cristallisé, dont M. Alexandre Bigot se fait le spécialiste et l'apôtre. Il l'adapte en mascarons autour d'une porte, en *arceaux* ou panneaux à jour autour d'un poêle, en motifs de revêtement mural, salamandres ou masques, en socle, en épis de faîtage. La matière est riche et d'un aspect séduisant. Utilisée sur des modèles intéressants, elle prendra grande valeur. Nous constatons d'ailleurs que le vent souffle vers ces manifestations de la polychromie. Ainsi M. Muller s'efforce de développer le grès ornemental et architectural dans la pratique. Cette voie sera désormais très suivie.

J'insisterai un peu davantage touchant les vitraux exposés. Les recherches, de ce

côté, me semblent couronnées d'un succès médiocre. Pas plus que l'an passé, les mosaïques vitrifiées de M. M. Tournel ne me persuadent de leur vertu. Qu'on nous évoque, en petits morceaux de verre concassés, Thaïs ou Sainte Catherine de Sienne, Cléopâtre ou la reine de Saba, le sujet ne nous importe guère; c'est le principe même



Cheminée en grès, modelée par M. Guérin,
exécutée en grès par M. Muller (d'Ivry), pour la « décoration d'une pièce d'une habitation parisienne ».
M. Guimard, architecte. (Salon du Champ-de-Mars.)

de ces vitres aux mille pièces qui nous choque au point de vue du parti d'éclairage. Il nous est presque aussi difficile de goûter telle verrière inspirée des étoffes orientales ou des bas-reliefs gothiques, à épisodes superposés sur un champ clair, comme la *Chasse au sanglier* de MM. Grasset et Gaudin. La factice ingéniosité nous en déroute. M. Henri-Alexandre Carot réclame pour le vitrail le droit de se vouer à des spectacles de la vie. Certes, ce droit n'est pas contestable; mais encore convient-il de l'exercer au profit de belles variations sur les thèmes de nos mœurs, et non pour transcrire, avec

plus ou moins de fidélité, des scènes de réalité quelconque. Le vitrail de M. Carot, d'après le carton de M. H. Lerolle : *Promeneurs dans un jardin public,* ne saurait vraiment nous procurer aucune joie. Il est de l'essence de l'art du verrier de s'inspirer de la nature avec une liberté capricieuse. La mission lui incombe d'agir sur l'atmosphère ambiante par des diffusions de rayons et de visions d'une signifiance, d'une harmonie d'épanouissement. Pense-t-on que les *Promeneurs dans un jardin public,* destinés au vestiaire de l'Hôtel-de-Ville, répondent à ces données ? Combien l'artiste est plus près de la vérité lorsqu'il exécute, pour le Musée des Arts décoratifs, le vitrail des Paons, d'après le carton de M. Besnard ! Malheureusement, le modèle, d'un si grand goût et d'un si naturel caprice, n'a pas été conçu par un peintre parfaitement au courant de la palette du verrier et des ressources qu'elle offre. Les peintres entendent presque tous se tenir au-dessus des conditions des arts mineurs pour lesquels ils sont appelés à élaborer des projets. Ne s'apercevront-ils jamais de la grave cause de malentendu qu'implique leur prétention ignorante ?

Fragment de la décoration d'un appartement par M. A. Delaherche.
Carreaux en grès flambés avec application de porcelaine.
(Salon du Champ-de-Mars.)

Mais voici qu'on fait un certain bruit à propos des vitraux américains. M. John Lafarge, de New-York, a envoyé au Champ-de-Mars un éclatant bouquet de pivoines, et la maison Tiffany, une douzaine de vitraux, transcription, en matière américaine, d'une série de compositions d'artistes français du groupe indépendant : la *Cascade,* de M. Besnard ; la *Moisson fleurie,* de M. Paul Ramon ; le *Jardin,* de M. Roussel ; la *Maternité,* de M. Bonnard ; *Iris et Roseaux,* de M. P.-A. Isaac ; l'*Été,* de M. Ibels ; les *Marronniers,* de M. Vuillard ; un *Paysage,* de M. Maurice Denis ; *Papa Chrysanthème,* de M. de Toulouse-Lautrec ; une *Parisienne,* de M. Valloton... L'examen de ces divers modèles nous convaincrait vite de leur caractère hasardeux. Seulement, une notice distribuée par les représentants de M. Tiffany, et qu'on a pu lire en plusieurs journaux, appelle notre attention tout particulièrement sur des points d'esthétique, et je ne crois pas inutile de relever quelques propositions de ce bizarre Manifeste.

« Le point de départ des vitraux américains, y est-il dit, c'est le retour à la mosaïque de verres de couleurs employés dans les belles verrières gothiques du XIIIe siècle, sans

LE SALON DU CHAMP-DE-MARS (1895) — LES VITRAUX

1°

2°

3°

4°

VITRAUX EXÉCUTÉS PAR M. LOUIS TIFFANY, de NEW-YORK

Imp. Phot. A. Aron, Paris

1° LA CASCADE, carton de M A. Besnard. — 2° LE JARDIN, carton de M. K. X. Koussel.

3° ÉTÉ, carton de M. H. G. Ibels. — 4° MOISSON FLEURIE, carton de M. Rauson.

l'application des couleurs vitrifiables, par laquelle, dès le XIVe siècle, on a terni l'éclat naturel du verre. La raison en était que, dans les églises, on se laissait aller trop exclusivement à la préoccupation du sujet, le souci de la couleur ne venant qu'en seconde ligne. Les Américains, au contraire, veulent avant tout la couleur. » On me dispensera de faire ressortir en détail la médiocre science archéologique dont témoigne ce début solennel. L'époque où le vitrail du moyen âge a réalisé le plus nettement l'idéal d'une

Verrières destinées à la cathédrale d'Orléans
exécutées par M. L. Jac-Galland en collaboration avec M. Gibelin.
(Salon du Champ-de-Mars.)

large mosaïque translucide, c'est le XIIe siècle. Or, le zèle du sujet n'y a nui de nulle sorte à la splendeur des colorations : — j'en atteste les anciens vitraux de Châlons-sur-Marne, de Sens, de Poitiers, de Saint-Remi de Reims et du Mans. On avait soin que les sujets fussent convenables aux verrières, et l'on y disposait tout en vue des harmonies. Au demeurant, cette évocation du moyen âge est sans importance, et je continue :

« Les Américains ont cherché à augmenter à la fois l'intensité des tons et leur variété. La chimie moderne les a secondés quant à la variété, et l'éclat s'obtient au moyen d'irrégularités artificielles sur les feuilles de verre... Ils se recommandent.

d'ailleurs, *d'une connaissance plus approfondie de la distribution de la lumière* (??) et ont imaginé de nouvelles ressources techniques — par exemple, la superposition de deux plaques, dont l'une, par des reliefs artistement combinés, donne le dessin, et l'autre le ton. *C'est le procédé du glacis dans la peinture à l'huile* (??). Non seulement on a obtenu des inégalités d'épaisseur dans le verre, afin de produire des jeux d'ombre et d'éclairage, mais on est arrivé à saisir le moment où le verre, en se refroidissant, est encore à l'état pâteux, et on l'a froncé comme une étoffe — procédé précieux pour rendre les draperies. » Ici, l'auteur déclare que, par surcroît, l'Amérique a fait de grands progrès dans l'emploi des plombs, et son discours, à cet endroit, vaut bien qu'on le cite : « L'augmentation des feuilles de verre en forme et en surface a permis de » restreindre de beaucoup la sertissure. Les verres se trouvant renforcés par des méthodes » originales, le rôle de l'artiste est devenu plus important. Il a pu élargir son dessin, » approfondir ses ombres, multiplier les formes des plombs bien au delà des coutumes » du moyen âge. » Au surplus, le rédacteur de la notice appuie sur ce fait : « Les bons vitraux américains sont exempts de peinture, sauf, parfois, dans les chairs. Encore est-on parvenu, depuis peu, à fabriquer un verre aux tons de carnation. » Enfin, sa conclusion est toute mirifique : « Grâce à tant de perfectionnements, le vitrail a la possibilité de rendre trop les sujets imaginables, les compositions les plus compliquées par la seule matière splendide sortie du four et sans que nul superficiel et salissant coloriage, apposé après coup, vienne ternir son éclat de pierre précieuse. »

Voilà qui est dit; mais qu'y a-t-il, au juste, au fond de ce prospectus? Je reconnais qu'on veut mal de mort à la coloration de surcharge, et je tombe d'accord que, moins la peinture intervient, meilleure est la verrière. Toutefois, est-ce uniquement la peinture qu'il sied de condamner? L'imitation de la peinture, ou, pour mieux parler, la traduction trop picturale de la réalité, n'est-elle pas tout aussi fâcheuse? Peu nous chault, vraiment, que la superficie du verre soit laissée intacte si l'on s'ingénie à faire de bons vitraux donnant, ou peu s'en faut, la sensation des mauvais? Tours de force de fabrication, emplois de matières renouvelées et de recettes neuves ne nous intéressent qu'en raison directe du parti esthétique qu'on en a su tirer. Les efforts de l'école Tiffany ne visent qu'à changer les errements sans changer la thèse foncière. Le verrier américain a le plus grand souci des sujets : les titres que j'ai relevés le font bien voir, et j'ajoute que plusieurs de ces sujets ne sont pas essentiellement favorables au vitrage. Il se vante d'être en état de reproduire les compositions « les plus compliquées », « d'approfondir ses ombres », c'est-à-dire d'accentuer les reliefs du modèle, de « multiplier la sensation des formes en plomb en diminuant le nombre des plombs » : autant d'expédients pour simuler la peinture au lieu d'aller droit à la franche liberté du décor. Autres artifices : les feuilles de verre, inégales entre elles, sont encore superposées « pour produire des effets de glacis » ; entre deux parties de l'envers d'un vitrail, il y a parfois « jusqu'à près d'un centimètre de différence de niveau » ; certaines draperies sont traitées au moyen du verre « froncé »; que d'asiles ménagés à la poussière détériorante! Ces vitraux américains, en somme, sont des curiosités. Ils n'ouvrent aucune voie, ils sont plus riches qu'éclairants, plus éclatants en de petites surfaces que largement décoratifs en de grandes. Néanmoins, quelques-uns des verres striés, à tons de gemmes, d'écaille ou de nacre qui les constituent, pourront, employés avec discernement et avec

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1895) : LE VITRAIL

Imp. phot. Alfred ARON, 30, rue Lebrun, Paris.

« CHASSE AU SANGLIER » VITRAIL composé par M. E. GRASSET

Exécuté par M. Félix GAUDIN.

discrétion, tenir une place caractéristique dans l'ornementation des baies, — surtout des baies d'appartement. Plusieurs y ont déjà recours. Au bref, le vitrail à New-York n'a qu'une portée secondaire.

Nous n'avons pas à nous attarder aux étoffes de tentures brodées. Trois Japonais

Vitrine pour objets d'art par M. Rupert Carabin,
commandée par la ville de Paris.
Sujet du dessin : le Bois, le Métal, la Céramique, la Pierre.
(Salon du Champ-de-Mars.)

authentiques, MM. Araki, Foughi et Inagaki, exposent des panneaux de fleurs en broderie de soie, d'une exécution très finie, mais un peu trop suivant la formule. Les Salons ne sont pas destinés, à ce qu'il me semble, à l'exhibition des ouvrages courants. On n'y devrait faire figurer que des pièces de choix, marquées au moins d'un essai de nouveauté. Les quinze ou vingt spécimens d'étoffes illustrées à l'aiguille qu'on nous présente, tous inspirés peu ou prou du japonisme, auraient pu sans inconvénient rester à l'étalage des grands magasins à la mode. Je ne fais d'exception que pour les

envois de Mme Amélie Duez, brodés d'après des cartons de son mari. Le coussin aux géraniums blancs et rouges, détachant leurs pétales incandescents ou d'une pureté de nacre sur un fond de feuilles où le vert mousse se mêle au jaune, au brun, au blanc, dans une harmonie délicieuse, est à nos yeux, la plus ravissante fantaisie du monde. Également exquis est le panneau aux hortensias bleus. Avec une branche de mûres, Mme Duez montre jusqu'où peut aller, en broderie, l'exactitude du rendu, mais de visible préférence s'attache aux fleurs à formes nettes et que le dessin sertit, en quelque sorte, d'un cloisonnement d'émail. Elle a l'interprétation très franche et très libre et varie ses nuances de façon à mettre tout le bouquet en vibration, d'une ingéniosité sans mièvrerie.

Maintenant, je ferai mention de quelques meubles. M. Émile Gallé, de Nancy, envoie une console de marqueterie surmontée, à la Hollandaise, d'une glace en hauteur, comprise en un cadre trilobé et cantonnée de petites étagères portant des pièces de verrerie. La « console » est, en vérité, une armoire basse. Des paysages en mosaïque de bois, d'une douceur mate et charmante, où se mêlent la lavande, le réséda et la reine des bois, fleurs aux parfums chers à nos aïeules, en garnissent poétiquement les parois. Le maître nancéien a doté l'ébénisterie d'un caractère inédit de décor. Sa marqueterie, si délicatement agreste, dressant comme sur des horizons de rêve des silhouettes de plantes enchantées, est une création incontestable. Pour ce qui est des objets en cristal ou en verre, urnes, vases, bols, gourdes, coupes et le reste, demi opaques ou translucides, ils offrent au regard des voluptés de tons roses et violets, jaunes et bleus, bleuâtres et rouges, marbrés ou éclaboussés parfois d'oxydations imprévues, et des caresses de ciselure, des contrastes de mouvantes fluidités et de rudesses d'une indicible séduction. Plus simples sont les formes, plus précieux nous paraît l'art. Deux pièces imitant des dragons héraldiques sentent plus que de raison l'*objet d'art* de cabinet, selon la tradition et l'habitude. Nous ne voudrions pas voir M. Gallé s'engager dans la voie des ressouvenirs de musée. Cependant, jamais œuvre de son fait ne va sans particularité captivante. Par exemple, aux replis des formes de cristal de ces dragons, se coulent des traînées vermeilles à demi essuyées, à demi saignantes, et de la plus spirituelle invention.

Les marqueteries ne sont pas rares. M. Chevrel, notamment, en façonne de très soignées. Il est de lui ce revêtement de piano à queue dont M. Edme Couty a conçu le symbolisme figuré et dessiné les énigmatiques figures et les paysages fleuris, profilés sur des fonds rougeoyants. Elle est de lui, pareillement, la frise du paravent de salle à manger, pittoresquement imaginée par M. Schuller et où nous égaient des grenouilles, un lapin, une poule, une dorade, le tout rehaussé de gravures, de bronze, d'or et d'argent. Cette frise est très agréable et, comme le placage du piano, d'un parfait travail de marqueteur. M. Chevrel est un mosaïste d'ébénisterie au meilleur sens du mot. On ne manie pas mieux ses bois colorés, on ne les associe pas plus solidement. Je ne lui marchande pas l'éloge auquel il a droit. Ce qu'il fait a la précision, la netteté, la convenance sage de l'interprétation. Quiconque lui confie un carton à traduire a la certitude d'obtenir une transcription adéquate. Seulement, ce que produit M. Émile Gallé, avec le concours des ouvriers formés par lui, est d'une marque unique. Motifs et procédés sont identifiés à ce point, à ce point créés ensemble, qu'on les sent insé-

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1895) : ÉBÉNISTERIE ET CRISTALLERIE

« LES PARFUMS D'AUTREFOIS »

COMMODE D'ENTRE DEUX FENÊTRES

Avec mosaïques en bois de couleur incrustés, divers cristaux-camées ciselés au touret.

DESSINS ET FABRICATION D'ÉMILE GALLÉ, DE NANCY.

parables, inventés les uns pour les autres, jaillis du même instinct. Ce genre est si personnel qu'il est impossible de s'en inspirer sans le pasticher. La marqueterie du maître de Nancy a le signe enviable entre tous : elle est, en sa note, intégrale et définitive.

Une vitrine à collection a été construite et sculptée à l'intention de l'Hôtel de Ville, par M. Rupert Carabin. On sent que l'auteur, habile statuaire sur bois, est, à l'ordinaire, un assez inquiétant architecte de meubles. Cette fois, sans échapper à la lourdeur, il s'est dérobé à l'illogisme de la structure. Sa vitrine, constituée pour occuper le centre d'une salle, se compose d'un bas corps de tablette avancée, horizontalement vitré.

La Nuit, coupe en bronze, par M. Victor Prouvé.
(Salon du Champ-de-Mars.)

susceptible de contenir des médailles, des plaquettes, des émaux, des reliures, et supporté par des statues en bois, avec un corps principal, en hauteur, dont les rayons pourront recevoir de beaux échantillons de verrerie, de céramique, d'orfèvrerie, et des curiosités précieuses. Les figures supportantes personnifient le Bois, le Métal, la Céramique, la Pierre. C'est un grand effort et méritoire, en somme; mais je doute que l'avenir voie en cette vitrine autre chose qu'une manifestation isolée d'art d'ouvrier.

Si l'on veut avoir l'idée d'un meuble mal construit, qu'on jette les yeux sur le grand buffet de salle à manger exposé par M. Dalpayrat et Mme Lesbros, et dessiné, nous apprend le catalogue, par M^ms^ de Frumerie. Un trait le caractérise : deux formes de coffre en trapèze régulier, et posées en retraite l'une au-dessus de l'autre, lui servent de base. Pour racheter les angles rentrants, l'auteur a combiné tout un système de baguettes tendant à donner une impression de solidarité entre les lignes contrariées. Je ne crois pas qu'on puisse en produire de plus illogique et de plus grimaçant. Le reste n'est guère meilleur. Si quelqu'un m'objecte que ce buffet doit être tenu pour un simple bâti ménagé en vue d'encadrer de somptueux ornements et des bas-reliefs en

grès flammé de M. Dalpayrat, je demande s'il était indispensable que le bâti fût aussi baroque? Et, par malheur, le Salon du Champ-de-Mars nous fait voir d'autres meubles plus baroques encore et qui n'ont pas à se prévaloir des magnifiques éléments céramiques dont celui-ci a le juste orgueil.

J'ai dit tout l'essentiel touchant le décor fixe de l'habitation et l'ameublement, tels que nous les proposent les adhérents de la Société nationale des Artistes. Il me sera permis, relativement aux arts somptuaires, de ne point revenir en détail sur les observations présentées les années précédentes. Quelques indications sommaires suffiront à rappeler les envois intéressants. Des poteries en grès flambé de MM. Delaherche, Dalpayrat et Lesbros, Dammouse et Alexandre Bigot, nous n'avons plus à nous

Boucle en argent, par M. J. Desbois.
(Salon du Champ-de-Mars.)

en occuper. Les magiques verreries de M. Gallé nous sont connues. M. Reyen est, comme toujours, un graveur sur verre d'une technique accomplie : j'en atteste ses vases doublés, triplés, émaillés, gravés à la roue et son vase aux clématites sur fond agatisé. Il y a grande fantaisie, et grande fantaisie florale, souvent heureuse, hasardeuse parfois, dans les verreries en *favrile glass* de M. Tiffany de New-York. On a fort à reprendre encore aux productions des Américains, et l'on n'y fait faute; mais il est certain que le yankee se cherche et qu'il est en passe de se trouver. Plusieurs des *favrile glass* de M. Tiffany me semblent très notables, entre autres une coupe verte et jaune, un flacon vert jaspé, une coupe blanche ombrée de brun, un vase ovoïde à coulées grises, un vase laiteux diapré...

Si je me tourne à présent vers les vitrines des émailleurs, je ne puis que constater les excellents résultats obtenus par M. Thesmar avec ses émaux translucides cloisonnés d'or sur porcelaine tendre de Sèvres. Du mariage de l'émail mat et de l'émail translucide, paillonné ou non paillonné, en des motifs comme la glycine, les papillons, les scarabées et les insectes, le jonc fleuri, le gui et le houx, il tire un parti technique merveilleux. Ses tasses à fond blanc ou à fond rose, historiées de fleurs et cloisonnées d'or, sont disputées, depuis cinq ou six ans, par les collectionneurs. Cette production restera célèbre. A l'égard des émaux peints, ceux de MM. Grandhomme et Alfred Garnier, interprétant ensemble des compositions de M. Gustave Moreau, surpassent tous les autres.

LE POÈME DE L'EAU, FONTAINE-LAVABO EN ÉTAIN

Composition et exécution de M. ALEXANDRE CHARPENTIER

(*Vue des trois côtés*)

Imp. Phot. A. Aron, Paris.

Dans le domaine de l'orfèvrerie d'étain pratiquée par les sculpteurs, il conviendra de ne pas oublier une petite fontaine-lavabo de M. Alexandre Charpentier, décorée de fins reliefs symbolisant les moments du jour. M. Baffier s'applique à l'étude des plantes,

Panneaux décoratifs : grès, émaux grand feu, par Albert Dammouse
(Salon du Champ-de-Mars.)

des fleurs et des graines, afin d'en faire sortir des principes de formes nouvelles. Une fleur de genêt lui suggère une salière, un grain de mil un gobelet, une graine de coquelicot un sucrier. D'une fleur de pois il s'inspire pour un bougeoir, et d'une jacinthe,

Panneaux décoratifs : grès, émaux grand feu, par Albert Dammouse.
(Salon du Champ-de-Mars.)

qu'il lui plaît de faire soutenir par trois jeunes paysannes du Berri et du Nivernais, il façonne un porte-bouquet. Sa méthode est humble et féconde : c'est, exactement, celle de nos ornemanistes du moyen âge, grâce à laquelle ils ont renouvelé, dès le XIIe siècle, les ressources de l'ornementation. Nous avons encore des étains de M. Desbois, un vide-poche, un baguier, un pot à tabac, agrémentés de figurines. Les patines

dont l'artiste revèt son métal sont fort curieuses : elles n'ont qu'un défaut, celui de rendre la matière méconnaissable. Je joins à cette série, malgré la différence de la matière et de l'esprit du travail, le gobelet en acier ciselé, incrusté d'or et d'argent, de M. Francis Peureux, traité d'une si bonne main d'orfèvre.

D'une vue générale, je remarque au Champ-de-Mars des tendances à l'art pratique mal définies, désordonnées, mais certaines. On n'hésite pas à exposer des horloges en céramique, en bois, en émail, des cheminées, des modèles de lustre pour l'électricité, des chenets en fer et en cuivre, des serrures et des espagnolettes de fenêtre en bronze. Le malheur veut qu'en tous ces essais l'indécision se glisse. Parce que la simplicité manque, on tombe dans l'excentricité dès que l'on rompt en visière aux formules. De même que les relieurs au goût nouveau, jaloux de s'arracher aux banalités, s'ingénient à couvrir nos livres de véritables et voyantes affiches dont nous voyons en ce Salon, plus d'un exemple, la plupart des artistes substituent un genre du convenu à un autre. Leur bonne volonté est évidente; mais toute direction fait défaut, et personne n'a l'air de savoir ce qui nous convient. Les mieux doués tâtonnent comme en pleines ténèbres ou en s'éclairant des plus artificielles lumières. Et cependant le soleil brille au dehors et il ne s'agit que d'ouvrir les yeux.

Récemment, l'Union centrale, soucieuse de préparer sa participation à la future Exposition universelle, a mis au concours le projet d'un cabinet d'amateur. Ce cabinet, dans sa pensée, devait être le cadre d'unité de sa manifestation particulière. Elle se voyait d'avance comme l'amateur type présentant sa collection en un vivant ensemble. J'ai entendu combattre l'idée à outrance par des artistes de l'industrie. Croyez-vous qu'ils reprochassent au programme son étroitesse au point de vue de l'esthétique appropriée aux conditions de la vie moderne ? Nullement. Ils déploraient que l'Union prétendît offrir au public autre chose que la diversité factice d'une galerie de musée ou d'une salle d'exposition ordinaire. Si j'avais un conseil à donner à la Société des Arts décoratifs, je la supplierais de fermer l'oreille à de pareils désirs et je l'engagerais à changer son thème, non pour le spécialiser davantage, mais pour l'élargir, l'éclaircir et le rendre plus utile. Au lieu de se localiser dans un cabinet de riche amateur, ce qui ne lui vaudra que des attaques, elle serait sage en portant ses vues sur l'installation, l'ameublement et les accessoires de l'appartement d'un Parisien de fortune moyenne. L'antichambre, le salon, le cabinet de travail, la salle à manger et la chambre à coucher lui fourniraient les plus favorables occasions de montrer sur le vif les rapports souhaitables de la vie et de l'art. De la sorte, sa manifestation ne ferait double emploi avec nulle autre. Sa participation aurait la portée d'un haut enseignement pour ceux qui savent voir, et les producteurs rencontreraient là quelque chose de ce sentiment d'ordre et de vivante unité pratique dont la mêlée du Champ-de-Mars nous fait, d'année en année, plus durement sentir l'absence.

(La fin au prochain numéro.) L. DE FOURCAUD.

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1895). — ORFÈVRERIE

ÉTUDES POUR UN SERVICE DE TABLE

Imp. Phot. A. Aron, Paris.

1 Salière tirée de l'étude d'une fleur de genêt. — 2. Sucrier inspiré d'une graine de coquelicot. — 3. Vase à fleur conçue d'après l'observation d'une jacinthe, soutenu par trois jeunes filles de ferme, nivernaises et berrichonnes.

RENAISSANCE

DE L'ART TYPOGRAPHIQUE

Premier Article.

CERTAINS s'étonneront peut-être du rapprochement de ces deux mots : « Art typographique, » car, bien que l'on ait baptisé, non sans raison, l'imprimerie l'art conservateur de tous les arts, peu de personnes considèrent la typographie comme un art. Cependant l'art n'est pas seulement le rayonnement de l'œuvre *pensée*, mais aussi la connaissance des procédés employés pour en composer et en détailler l'ensemble. A ce point de vue, tous les instruments de travail ont une valeur égale, et la plume, le pinceau, le burin, ne valent ni plus ni moins que le composteur ou la presse. Écrire, peindre, sculpter ou graver, composer ou imprimer, c'est toujours faire de l'art. Bien fort qui pourrait dire où s'arrête l'art, ou commence le métier.

Est-ce que les Gutenberg, les Estienne, les Didot, ne sont pas des artistes ? Et, de nos jours, les Motteroz, les Quantin, les Lanier, n'ont-ils pas fait et ne font-ils pas œuvre d'artiste ? Il faut convenir néanmoins que si notre profession est descendue, dans l'esprit du public, au niveau des métiers purement manuels, la production courante de l'imprimerie justifie en grande partie cette manière de voir. Les techniciens eux-mêmes ont failli s'abandonner au découragement, et n'était le revirement qui s'est produit depuis quelques années, ils auraient pris le parti d'abandonner leurs tentatives de relèvement du niveau artistique de la typographie. L'exemple des affiches illustrées qui, bien que d'un prix beaucoup plus élevé, ont

Vignette typographique composée par la fonderie G. MAYEUR.

remplacé presque entièrement les affreuses productions auxquelles nous étions habitués, a relevé bien des courages et donné une impulsion nouvelle au sentiment artistique des typographes qui s'est manifesté aussi bien dans l'impression des volumes que dans les travaux destinés au commerce : têtes de lettres, factures, prospectus, etc. Nous assistons donc à une véritable renaissance de l'Art typographique. La France se montre quelque peu en retard, sous ce rapport, car il est assez difficile d'habituer la clientèle à faire preuve de goût en repoussant les travaux grossiers que produit la concurrence à coups de rabais; certains commerçants qui n'ignorent pas l'influence de l'extériorité et qui ornent leurs magasins de glaces, de fraîches peintures et de meubles de luxe, comprennent combien des imprimés propres et de bon goût disposent en faveur de la maison qui les emploie, et l'esprit d'imitation et d'émulation aidant, il faut espérer que leur nombre ira en s'accroissant.

L'Amérique, l'Angleterre, l'Allemagne, la Suisse même, ont pris sur nous une avance assez marquée. Cela tient à diverses causes que nous examinerons, mais surtout à ce fait que, dans ces pays, les moindres travaux typographiques sont traités avec soin par des ouvriers dont l'éducation professionnelle n'est pas plus négligée que l'éducation artistique.

Lorsqu'on le voudra sérieusement, il ne sera pas bien difficile de faire prendre à notre pays la place qui lui revient en cette matière. Déjà des concours pratiques, des cours professionnels, des écoles même, ont été créés, et ce que l'on peut appeler le style français se manifeste.

C'est qu'en effet, ici comme en tous les arts, chaque pays a son style. Les Américains, dont les imprimés sont aujourd'hui hors pair, ont un style tourmenté comme leur esprit même; il doivent surtout leur succès au papier remarquablement beau qu'ils emploient, aux progrès surprenants de leurs photograveurs et à la hardiesse de leurs conceptions. Leurs caractères, souvent ornés à l'excès, sont parfois de véritables hiéroglyphes; mais la netteté de leur impression, surtout pour les gravures et les couleurs, est irréprochable. Les Anglais empruntent à l'imprimerie américaine une partie de ses qualités; ils cherchent surtout à attirer les regards par la légèreté de leurs compositions où le filet, le trait, jouent le principal rôle. Le style allemand est lourd, il est surtout architectural et rappelle celui qui était de règle en France pendant la période de 1750 à 1850; ce ne sont que monuments, colonnades, chapiteaux, corniches, statues, etc. Ces ornements font assez bon effet lorsque les caractères qui les accompagnent sont concordants, les gothiques, par exemple; mais, trop souvent, les caractères romains et les fantaisies les plus modernes donnent à ces travaux un aspect cacophonique que ne rachète pas toujours la netteté de l'impression. C'est particulièrement dans les travaux de la Suisse allemande qu'il est permis de constater cet anachronisme.

Le style français semble devoir être très simple et très utilitaire; c'est ainsi que l'on s'efforce d'approprier l'ornementation typographique au sujet traité. Malheureusement, le typographe, si artiste soit-il, ne peut que mettre en œuvre les matériaux qui lui sont fournis par le fondeur, et pour les impressions en couleurs, par exemple, il n'y a pas deux ans que les typographes français qui voulaient employer des vignettes ou des caractères en deux ou plusieurs couleurs devaient s'approvisionner auprès des représentants des maisons allemandes. Il commence à n'en être plus ainsi, et nous démontrerons ici même que les

fonderies françaises sont magnifiquement préparées à seconder la renaissance de l'Art typographique.

Nul doute que la clientèle française, la clientèle commerciale surtout, ne favorise largement cette marche en avant de la typographie; il suffira, en ce qui la concerne, de la mettre au courant des ressources dont nous disposons pour qu'elle en exige l'emploi. C'est ainsi, pour passer de la dissertation à la pratique, que chacun de nos articles de la *Revue des Arts décoratifs* sera accompagné d'une vignette ou d'un caractère emprunté à l'un de nos fondeurs et, autant que faire se pourra, approprié au sujet traité.

(A suivre.) E. MORIN.

Il y a quelques semaines, le Gouvernement, ayant à nommer un nouveau directeur de l'Imprimerie Nationale, a choisi pour ce poste... un préfet! Nous ne voulons pas dire que ce fonctionnaire n'a pas le goût de l'art. Nous ne nierons pas davantage (n'en sachant rien) qu'il soit un lettré délicat, un connaisseur émérite des choses typographiques. Mais on avouera qu'au point de vue des aptitudes spéciales et du savoir technique que réclame la direction d'un établissement tel que l'Imprimerie Nationale, la carrière que ce préfet a suivie jusqu'alors a dû mal le préparer à ses nouvelles fonctions.

Cette nomination prouve malheureusement une fois de plus que le Gouvernement considère avant tout l'Imprimerie Nationale comme un simple établissement industriel, capable de suffire à une production énorme, grâce à son budget de près de 10 millions, grâce à ses cent presses manuelles, ses trente presses mécaniques, ses machines hydrauliques et à vapeur, ses ateliers de lithographie, de chalcographie, de reliure, etc.

Or, à ce point de vue terre-à-terre, l'Imprimerie Nationale n'a aucune raison d'être, et la corporation des éditeurs et des imprimeurs a cent fois raison de protester contre la concurrence déloyale qu'elle fait, avec l'argent des contribuables, à l'industrie privée.

L'Imprimerie Nationale ne peut justifier son existence qu'à une seule condition, c'est de rester ce que ses fondateurs en ont voulu faire, c'est-à-dire une école supérieure des arts typographiques. De plus en plus elle oublie ses origines et méconnaît son rôle, tandis qu'à l'étranger, au contraire, les institutions analogues font les plus grands efforts. Qu'on se rappelle l'envoi remarquable fait à la récente Exposition du Livre par l'Imprimerie Impériale de Vienne!

La Ville de Paris fait plus que l'État pour les arts typographiques. Elle a fondé l'École Estienne. Tout récemment elle organisait un concours de poinçons... En vérité, il suffirait à l'État d'un peu de bonne volonté pour favoriser la renaissance d'un art où la France autrefois fut maîtresse : il a en mains tout ce qu'il faut, une organisation toute prête, un outillage admirable. Et tout cela, on le laisse se perdre! N'est-ce pas exaspérant? — V. CH.

Vacances scolaires : les progrès des élèves dans les écoles d'Art décoratif. Projet d'une exposition annuelle de leurs travaux. Avantages de cette innovation.
La distribution des prix à l'École nationale des Arts décoratifs : discours de M. le colonel Laussédat.
Les fabricants et les lauréats des Écoles. — Un concours d'affiches de la Century Review Magazine.
Le principe de la commande directe : *le nouveau timbre-poste demandé à M. Grasset.*
Quelques articles de M. Gustave Larroumet : L'Art et l'État.
Les politiciens absorbent le budget de l'Art. Ce que vaut le système de l'impartialité et de l'éclectisme.
Il faut une impulsion. — *La manufacture de Sèvres battue en brèche. Les projets de M. Coutan* avant *et* après *l'Exposition de 1900. — M. Paulin Tasset, le nouveau chevalier : son tour à médaille perfectionné. Ce que lui doivent les artistes.*

Juillet est le dernier mois de l'année scolaire. Dès les premiers jours d'août toutes les écoles d'Art décoratif de France ont donné la clef des champs à leurs élèves, après la cérémonie habituelle de la distribution des prix. On sait avec quelle curiosité passionnée, dans cette Revue, nous suivons les travaux des jeunes gens dans nos écoles de dessin. Nous aimons à nous rendre compte des efforts accomplis : c'est pour nous un plaisir de visiter les expositions des compositions des élèves, qui ont lieu, presque pour tous ces genres d'établissements, durant les quelques jours qui suivent l'ouverture des vacances. Nous constatons ainsi d'une année à l'autre les progrès qui sont réalisés. Sans doute, il ne surgit pas encore, parmi toute cette jeunesse, le décorateur génial qui donnera la formule définitive du style nouveau que d'aucuns s'imaginent voir jaillir tout flambant, comme Minerve du cerveau de Jupiter. Mais plus d'un talent s'annonce, plein de grâce et de fraîcheur. L'esprit qui semble animer maintenant l'ensemble du corps des professeurs se manifeste de plus en plus clairement, non seulement dans les programmes des cours, mais dans les dessins d'ornement, et cet esprit est excellent : on y voit s'affirmer la doctrine rationaliste, substantielle et puissante, qui s'impose avec une force croissante à notre génération. Une homogénéité s'établit, saine et féconde, dans l'enseignement des principes sans lesquels l'Art risque de se perdre en une fantaisie baroque, en un personnalisme désordonné, excessif. L'influence de l'École nationale des Arts décoratifs de Paris, en ceci, est éclatante. On aurait mauvaise grâce de ne pas le reconnaître.

A ce sujet, qu'on me permette d'émettre un vœu.

Pourquoi l'administration des Beaux-Arts n'organiserait-elle pas, chaque année, précisément dans le mois d'août, au cours des vacances, une exposition générale des compositions primées dans les principales écoles d'Art décoratif? Il y en a une de ce genre à Londres, au *South Kensington Museum*, et les résultats n'en sont pas à dédaigner. Une

exposition pareille présenterait chez nous plusieurs avantages. D'abord elle serait un attrait pour les professeurs qui viendraient de toutes parts (mettant à profit leur congé) y faire d'instructives études comparatives. Elle offrirait un stimulant aux élèves, qui verraient ainsi les œuvres des plus habiles d'entre eux admises à l'honneur d'une exhibition publique. Nos fabricants d'élite, ceux qui savent oser, pourraient y recueillir des indications et y chercher les prémisses de talents qui achèveraient de se former dans leurs ateliers. D'autre part, la foule elle-même serait par ce moyen amenée à s'intéresser plus qu'elle ne fait aux efforts de l'enseignement des arts, car elle ignore ce qui se passe présentement dans les écoles, et la révolution qui s'y prépare, au point de vue du goût, déconcertera demain, si l'on n'y prend pas garde, la masse des consommateurs non familiarisés avec l'esprit de cet enseignement et attardés encore dans le culte de la copie des styles anciens. Il y a là un véritable danger qu'il convient de signaler et qu'il faut prévoir. Songez aux fâcheuses conséquences du désaccord qui se produira! L'État aura dépensé beaucoup d'argent et beaucoup de peine à former des décorateurs selon certains principes, et plus ceux-ci auront d'originalité et de talent, moins ils auront de chance d'être compris du public. Ils sont fatalement voués à la misère. Quel beau résultat! Pour obvier à cet inconvénient, il n'y a qu'un remède : initier par tous les moyens possibles le grand public aux mêmes doctrines qu'on répand dans les écoles d'art, lui faciliter la compréhension des œuvres qui vont surgir, en un mot établir un lien nécessaire entre le goût tel qu'on le développe dans les écoles chez les futurs producteurs et le goût qui existe chez les consommateurs. L'exposition que je réclame répondra certainement à cette nécessité.

L'administration des Beaux-Arts voudra-t-elle prendre mon vœu en considération? En comprendra-t-elle la portée? M. Crost, l'intelligent et actif fonctionnaire de la rue de Valois, n'y fera pas, j'en suis sûr, d'objection. Mais c'est M. Roujon qui peut, s'il le veut, le faire aboutir.

Si j'avais quelque crédit dans le Conseil de l'Union centrale, ce serait cette Société qui réaliserait mon projet et saurait lui donner toute son ampleur... Mais pour faire quoi que ce soit en ce monde il faut la foi... la conviction... Et une fatale inertie, en France, semble paralyser tous ceux précisément qui devraient agir et sur lesquels on compte!

***

C'est le 27 juillet qu'a eu lieu la distribution des prix de l'École nationale des Arts décoratifs. La cérémonie, présidée par M. le colonel Laussédat, directeur du Conservatoire des Arts et Métiers, a eu, comme toujours, beaucoup d'éclat, et surtout ce caractère de bonhomie primesautière et affectueuse que sait lui donner ce maître admirable qu'on nomme M. Louvrier de Lajolais. Tout le haut personnel de la direction des Beaux-Arts était présent, ainsi que M. Henri Bouilhet, vice-président, et M. Lefébure, secrétaire du Conseil de l'Union centrale. Seul M. Roujon, directeur des Beaux-Arts, manquait à cette fête, et son absence, constatée déjà l'année précédente, a été fort regrettée, car on sait, depuis son intervention dans la dernière discussion du budget au Parlement, en quelle haute et légitime estime le directeur des Beaux-Arts tient l'École des Arts décoratifs.

Le défaut d'espace nous empêche de reproduire ici l'excellent discours de M. le colonel Laussédat. Il y a traité avec abondance un sujet qu'il connaît à fond et qu'il a résumé dans cette phrase : « La géométrie est à la base de tout ce que vous avez à étudier, de tous les arts que vous avez à pratiquer. » Nous citerons seulement sa conclusion :

Laissez-moi terminer cette trop longue harangue par deux observations qui vous intéressent tous personnellement, dont l'une s'applique aux amateurs fanatiques et maladroits d'antiquités, et l'autre aux Sociétés des artistes français.

Les premiers, qui se croient tous des chiens de Terre-Neuve, selon l'expression de l'un d'eux, des plus éclairés d'ailleurs, découvrent et sauvent trop de vieilles choses, beaucoup plus qu'il n'en a jamais existé. La plupart d'entre eux sont donc les victimes des fabricants de vieux neuf, des truqueurs, je ne crains pas de répéter le mot, et vous privent d'une grande partie des avantages moraux

et matériels que devraient vous valoir votre talent. Espérons qu'ils ne tarderont pas à s'apercevoir de leur erreur.

Les autres, je veux dire nos Sociétés des artistes français, après une hésitation difficile à expliquer (car, selon la règle établie pendant si longtemps, aucun des merveilleux objets d'art qui ornent la galerie d'Apollon n'aurait été admis aux Expositions annuelles), viennent de vous ouvrir leurs portes et leurs bras.

Ce dernier symptôme est du meilleur augure pour l'avenir, et vous devez grandement vous en féliciter. Quant à moi, je fais les vœux les plus ardents pour que cette mesure intelligente et libérale contribue à élever encore le niveau de votre art au grand profit du renom de notre cher pays, que nous devons tous nous appliquer sans relâche à maintenir et à rehausser aux yeux du monde entier.

L'exposition des travaux des élèves, soit rue de Seine, à la section des filles, soit rue de l'École-de-Médecine, à la section des jeunes gens, a montré des compositions extrêmement intéressantes. Parmi les jeunes filles, on a remarqué surtout les œuvres de Mlles Vimont, G. Magnet, E. Vuillaume, J. Bogureau. Cette dernière s'est fait remarquer cette année même au concours du Louvre, dans lequel elle a remporté un des premiers prix. Dans la section des garçons, il y avait une variété incroyable d'œuvres de tous genres, indiquant dans quel esprit de modernité, avec quel sens pratique les programmes sont donnés. Le principal concours donnant lieu au grand prix du ministre avait pour thème la composition d'une bannière, pour je ne sais plus quelle corporation de la ville de Limoges. Le projet classé premier était vraiment remarquable, d'un coloris brillant et distingué, d'un décor ingénieux et aimable. Dans tous les autres concours : céramique, broderie, éventails, peinture, papiers de tenture, etc., etc., nous avons noté avec plaisir le goût des colorations franches et saines, harmonieuses et gaies. Voilà qui nous ramène à nos bonnes traditions françaises et nous éloigne heureusement des habitudes anglaises mises chez nous à la mode de tons passés, neutres et maladifs, chers à Liberty.

Les principaux lauréats dont les noms peuvent être retenus sont les suivants : MM. Armand, Despeyroux, Carré, Reymond, Descelliers, Hauboldt, Godart, Tessier.

A mentionner les œuvres d'un élève dont les compositions, aquarelles ou sculptures, représentent des scènes parisiennes d'une allure aucunement pédagogique, et témoignent d'un rare et précoce esprit d'observation personnelle : il se nomme Chadel. C'est un artiste.

* * *

Certains fabricants, qui ne savent pas quels solides talents sortent de l'École des Arts décoratifs, me disent parfois : « Mais révélez-les-nous donc, ces dessinateurs *nouveau jeu* dont vous nous parlez toujours! » Je pourrais leur répondre : « Consultez ceux de vos confrères qui ont l'esprit de saisir à temps les lauréats de l'École des Arts décoratifs, les Christofle, Bouilhet, Falize, Warée, Henry, etc. Dans ces dernières années, l'École a produit des décorateurs tels que Cavaillé-Coll, Delaherche, Émil Causé, Rudnicki, Verneuil, et bien d'autres. C'est à vous de discerner parmi ces jeunes gens ceux qui conviennent à votre industrie. »

On me dit encore : « Nous avons essayé d'employer ces lauréats. Ils sont d'une inexpérience inouïe, ne connaissent pas le genre de dessins qui nous conviennent, ne sont pas pratiques et travaillent trop lentement pour pouvoir dans les vingt-quatre heures soumettre au client la composition qui doit arracher la commande... »

Halte-là! Je réponds encore : « Prenez garde de considérer comme des défauts ce qui provient de la qualité même de l'enseignement qu'on donne à l'École. Un dessinateur qui travaille *vite*, qui produit un projet à la minute, est presque nécessairement un dessinateur qui compose par routine, avec les idées des autres, et puise dans le banal fatras des répertoires d'ornements les idées qu'il accommode à la sauce du jour. Voilà le vice à combattre. Ne demandez donc, jusqu'à nouvel ordre, aux jeunes lauréats des écoles, que ce qu'ils peuvent donner, c'est-à-dire non pas cette expérience du métier dont on ne s'imprègne qu'à la longue, mais précisément l'application réfléchie des méthodes de composition enseignées

à l'École, de l'inédit, un peu de jeunesse et de vie, en un mot cette fleur de sentiment qui manque à nos Arts décoratifs contemporains. Pour le reste, c'est le travail à l'atelier, sous la direction intelligente du fabricant, qui le donnera. »

***

Les Américains pratiquent beaucoup le système des concours artistiques. Ils ne se bornent pas à l'employer chez eux. Ils s'adressent aussi à nos artistes. C'est ainsi que la célèbre revue de New-York *The Century Magazine,* vient d'en organiser un entre les dessinateurs français pour une affiche destinée à faire connaître au public la série remarquable des études qu'elle publie depuis un an sur la vie de Napoléon Ier.

On a pu voir il y a quelques jours chez Boussod et Valadon le résultat de ce concours. La valeur du 1er prix était de 1,000 francs; celle du second prix, de 750 francs; celle du 3e, de 500 francs.

Le Jury, composé de MM. Benjamin Constant, Vibert, Detaille et Gérôme, a décerné les récompenses de la façon suivante : 1er prix, M. Métivet; 2e prix, M. Chartier; 3e prix, M. Henry Dupray.

Il faut avouer que nos illustrateurs ne se sont guère distingués en cette occasion. Peu d'originalité dans le 1er prix. La composition de M. Chartier, représentant Napoléon a cheval, ordonnant le passage d'un fleuve, n'était pas non plus bien brillante. Quant à M. Henry Dupray, son projet était fort séduisant; mais c'était une illustration ordinaire agrandie, non une affiche avec les silhouettes vigoureuses et nettes qu'il faut dans ces sortes d'ouvrages.

Combien meilleure était la composition qui avait été commandée directement par le *Century Magazine,* quelques mois auparavant, pour le même objet, à M. Grasset!

Voilà un exemple qui montre une fois de plus les avantages de la *commande directe!*

***

C'est à ce système de la « commande directe » que vient de s'arrêter, en fin de compte, le ministre du commerce pour l'exécution d'un nouveau timbre-poste français, et c'est encore M. Eugène Grasset qui a été choisi pour mener cette œuvre à bien. On se rappelle quels piteux résultats avait donnés le concours de l'an dernier, malgré le nombre et la qualité des concurrents : nous les avons publiés. Un tel précédent n'est pas fait pour rendre facile la tâche de M. Grasset. Mais on peut avoir confiance en un tel maître : il nous donnera un timbre-poste digne de notre réputation, digne de la France. Ce ne sera pas trop tôt.

***

M. Gustave Larroumet, le très distingué prédécesseur de M. Roujon à la direction des Beaux-Arts, a pris la succession de Paul Mantz comme critique d'art du *Temps.* Il a publié dans ce journal, au cours des mois de mai et de juin derniers, une suite de *Lettres sur le Salon* qui ont été à juste titre fort remarquées. Je souhaite vivement, quant à moi, qu'elles soient promptement réunies en brochure, non seulement pour le plaisir littéraire qu'elles peuvent procurer, mais surtout pour la singulière netteté des idées qui y sont exposées sur un point capital, à savoir *la méthode que les pouvoirs publics devraient suivre présentement en France dans l'administration des arts.*

Ce qui est indéniable, en effet, pour quiconque sait les choses, c'est que depuis la retraite du marquis de Chennevières, en 1879, notre administration des Beaux-Arts s'en va à la dérive. On y vit au jour le jour, doucement, avec de loin en loin de bonnes résolutions qui ne sont pas mises en pratique. Point de vues d'ensemble, aucun programme pouvant entraîner les divers services à un but nettement tracé, point d'homogénéité dans l'action, pas l'ombre d'un effort pour approprier l'organisation routinière aux nécessités

nouvelles d'un régime démocratique. Avec cela, nul sentiment de responsabilité, d'autorité ni de logique. L'Art n'est plus guère qu'un moyen ingénieux de faire de la politique électorale. Le budget que l'État lui consacre sert, non pas à doter le pays d'œuvres magnifiques et à l'embellissement des monuments publics, mais surtout à satisfaire notre innombrable gent politicienne.

Voilà ce qui ressort clairement des confidences de l'ancien directeur des Beaux-Arts, dont les révélations restent pourtant naturellement indulgentes pour l'administration qu'il a eue lui-même sous ses ordres. Mais en dépit des élégances de plume et des grâces de doigté, les plaies sont mises à nu par l'écrivain habile. Il faut lire notamment l'article du 19 mai, intitulé *L'Art et l'État,* pour se faire une idée de la manière dont fonctionnent les commissions d'achats au Salon, et apprendre comment on dépense tant d'argent à encombrer les musées de tableaux de la plus affreuse médiocrité.

Le chapitre sur les Manufactures nationales (*Temps* du 26 mai) n'est pas moins intéressant. « Il y aurait beaucoup à dire, avoue M. G. Larroumet, sur l'utilité présente de nos Manufactures nationales. Si elles n'existaient pas, on ne songerait pas à les créer. Elles ont eu une raison d'être qu'elles n'ont plus. » Il fait ressortir cette anomalie : tandis que la République ne fait rien pour chercher à créer un style, elle emploie un million par an à produire ce qui n'est qu'un accessoire dans l'Art décoratif. Et il ajoute : « comme service d'État, le seul vraiment que rende Sèvres, *c'est de fabriquer des coupes électorales pour Sociétés de tir et de gymnastique...* »

La direction des Beaux-Arts essaie-t-elle du moins d'affecter le crédit dont elle dispose (600,000 francs + 154,000 = 754,000 francs) pour les commandes de travaux d'art à quelque belle entreprise ayant un noble caractère d'ensemble? M. Gustave Larroumet constate que non. « Il serait bon, dit-il, qu'au lieu d'éparpiller ses ressources, la direction des Beaux-Arts les concentrât. » Et pourquoi les éparpille-t-elle? Ah! la chose n'est que trop facile à comprendre, et c'est encore la politique électorale qui est ici la coupable! Les Conseils généraux ou municipaux, les Comités locaux sont à chaque instant en quête de faire élever dans quelque coin de la province des monuments honorifiques à « des politiciens emphatiques et encombrants, dont l'histoire dure trop ou pas assez », à nombre de *Triomphes de la République* sans caractère triomphal, et de *Résistance* sans énergie. On demande des subventions pour ces soi-disant *œuvres d'art* à l'administration du Palais Royal. Celle-ci résiste d'abord. Mais les députés, les sénateurs viennent à la rescousse, et ces « solliciteurs appartiennent à l'espèce impérieuse ». Le directeur des Beaux-Arts, qui a besoin de ces influences législatives pour rester en fonction, cède donc. Il paye, tout en faisant des réserves sur la laideur du monument qu'on le force ainsi à élever, mais il paye. Et c'est ainsi qu'est gaspillée la majeure partie du crédit de 754,000 francs!

Au surplus, alors même qu'elle en aurait l'intention, comment la direction des Beaux-Arts pourrait-elle faire la commande d'une œuvre monumentale ayant un cachet de nouveauté, d'originalité et d'unité, portant, en un mot, l'empreinte de notre époque? Est-ce le directeur qui prendrait une telle initiative? Il est permis d'en douter, puisque la théorie officielle, à l'heure qu'il est, interdit à celui-ci de faire preuve d'un goût personnel. Un « éclectisme impartial », voilà le mot d'ordre imposé à ce fonctionnaire, et pour qu'il n'ait point trop de peine à appliquer cette formule, on le choisit en conséquence. Dans son chapitre sur l'*Architecture* (*Temps* du 4 juin), M. Gustave Larroumet nous initie aux motifs administratifs qui depuis 1830 ont compromis en France « l'unité de la construction et de la décoration ». Avec beaucoup d'humour il nous explique comment l'infortunée direction des Beaux-Arts est tiraillée entre deux services d'architecture jaloux l'un de l'autre, en absolue contradiction, qui se combattent « au grand dommage du bien public et de l'économie ». Il espère que le rattachement des bâtiments civils à la direction des Beaux-Arts, qui se fait en ce moment, amènera l'unité d'impulsion. Qu'il nous permette de garder un peu de scepticisme à cet égard.

Et cependant, « l'impulsion », voilà ce que doit savoir donner une administration des

Arts; voilà l'essentiel, l'indispensable, à l'heure qu'il est! Tant que le Gouvernement républicain conservera ses théories de neutralité en matière d'art, le goût public restera indécis, flottant, sans orientation. On ne bâtit rien avec l'éclectisme.

M. G. Larroumet termine ses *lettres sur le Salon* par un chapitre consacré à l'*Art décoratif,* qui serait décevant si les idées qu'il y développe avec sa hauteur de vues habituelle étaient vraiment fondées. Il croit que les conditions de la vie moderne ne nous permettent plus d'espérer un art décoratif homogène, prenant comme jadis sa source et sa force dans l'architecture. Sur ce point, nous ne partageons pas son avis, et nous dirons bientôt pourquoi, en revenant sur ce sujet avec les développements qu'il comporte.

Il nous suffit pour aujourd'hui d'appeler l'attention sur les remarquables études que nous venons d'analyser. Elles empruntent une importance spéciale à la situation de leur auteur, à sa haute valeur intellectuelle, au rôle qu'il a joué..... et à celui qu'il remplira plus efficacement encore un jour ou l'autre, nous l'espérons, dans le domaine de l'Art.

*
* *

Le dernier numéro de la *Vie contemporaine* publie un article fort bien fait, signé Paul Gsell, sur la manufacture de Sèvres. L'auteur n'est pas tendre pour notre grand établissement national de céramique, et il n'en demande rien moins que la suppression. Nous ne nous arrêterions pas à l'étude qu'il consacre à l'appui de cette thèse qui a été traitée plus d'une fois dans la *Revue des Arts décoratifs* si, au cours de sa démonstration, il ne témoignait par des traits incisifs d'une connaissance intime des petits événements actuels concernant cette usine d'État. M. Paul Gsell n'a pas hésité à avoir recours au procédé du reportage pour se documenter. Il a interrogé les artistes de Sèvres et les fabricants de Limoges: il a visité longuement la manufacture, et il a vu fonctionner ses nombreux services. Il dit ce qu'il a vu.

Rappelant les réformes, ou plutôt les dispositions administratives nouvelles adoptées en 1891 sous le ministère de M. Bourgeois, après la mort de l'administrateur M. Th. Deck, il raconte l'embarras éprouvé par le ministre pour choisir un directeur des travaux d'art.

M. Bourgeois, dit-il, avait d'abord fait signe à M. Roty, le maître graveur en médailles, pour la place de directeur artistique; mais celui-ci, jugeant le personnel trop routinier, demanda l'autorisation de le remplacer à son gré si l'on voulait qu'il en devînt le chef. Ces dispositions ayant paru trop belliqueuses, M. Coutan, l'auteur de la fontaine monumentale qui se trouve à l'entrée de la tour Eiffel, fut invité à prendre la place en question. Il lui arrive parfois de regretter d'avoir accepté cette offre à cause du peu de goût qu'il a rencontré chez ses collaborateurs, et il aurait sans doute déjà donné sa démission sans le désir qu'il a de faire exécuter à la manufacture de Sèvres, en dehors de la production ordinaire, un coquet pavillon de grès qui doit figurer à l'Exposition universelle de 1900...

L'administration des Beaux-Arts, poursuit l'auteur de l'article de la *Vie contemporaine*, s'est bien rendu compte que les choses ne pouvaient continuer de marcher ainsi. En 1893, M. Poincaré, successeur de M. Bourgeois au ministère, prit une mesure radicale. Mais laissons la parole à M. Paul Gsell.

M. Coutan, depuis qu'il est à la tête des travaux artistiques, s'est borné à modeler quelques petites pièces. Quant aux décorateurs, ce sont généralement des hommes de métier dénués d'inspiration personnelle. Autrefois, la manufacture, lorsqu'elle les avait embauchés, les gardait jusqu'à soixante ans; c'était en effet l'âge de retraite des employés de l'établissement, dont le personnel était fixe. Les peintres, trouvant ainsi leur vie assurée, travaillaient comme des manœuvres, sans se livrer à aucune recherche nouvelle, et bien souvent ils tenaient encore leurs pinceaux quand toutes leurs facultés s'étaient éteintes. Une telle situation ayant fait frémir MM. Roujon et Poincaré, ils décidèrent en 1893 que dorénavant les artistes et les ouvriers de Sèvres seraient engagés à la journée, au mois, ou à l'année, sans d'ailleurs porter atteinte aux droits de ceux qui étaient entrés à la fabrique avant cette date : ceux-là pourraient y blanchir paisiblement. La nouvelle mesure devait avoir pour résultat d'infuser un sang nouveau à la vieille maison; on comptait que des artistes du dehors, n'étant pas assujettis par la routine, témoigneraient de quelque vigueur originale.

On se trompait bien : les peintres recrutés, dès qu'ils ont franchi le seuil de la manufacture, ayant à décorer des formes qu'eux-mêmes n'avaient pas conçues, forcés de suivre la tradition d'un art

officiel et guindé, influencés par l'atmosphère ambiante, n'ont pas montré plus de tempérament que leurs prédécesseurs. M. Coutan en est au désespoir. Ce règlement, qui devait faire merveille, a seulement donné lieu à des débats de prix qui n'ont rien à voir avec l'Art. Aux reproches de la direction comme aux éloges qu'elle adresse, il est invariablement répondu que la rétribution n'est pas assez large, de sorte que Sèvres, ce soi-disant refuge de l'idéal, est maintenant en proie à toutes les discussions mesquines des entreprises industrielles.

L'industrie privée tire-t-elle un enseignement quelconque des productions de Sèvres? Il n'est pas un fabricant de Limoges ou d'ailleurs qui ne réponde ce que M. Haviland a répondu à M. Paul Gsell : « Je ne pense pas qu'il y ait une seule personne, en dehors de celles qui émargent à Sèvres, à qui la manufacture ait été d'une utilité quelconque... Louis XV, encourageant et subventionnant les manufactures de Vincennes et de Sèvres, a introduit en France une industrie qui n'y existait pas, tout comme Henri IV, en plantant les Tuileries de mûriers, a introduit la culture des vers à soie. Mais la manufacture n'a pas aujourd'hui plus d'utilité que n'en aurait la plantation des Tuileries en mûriers. »

D'un autre côté, que disent les artistes céramistes, les Delaherche, Chaplet, Dalpayrat, Dammouse, Lachenal, etc., quand on leur parle, sans rire, des services que rend à la céramique la manufacture de Sèvres? Ils haussent les épaules avec dédain.

Conclusion : il faut supprimer cette manufacture d'État, qui coûte chaque année plus d'un demi-million, et dont le rôle, au point de vue de l'Art, est plutôt négatif. Le Gouvernement, avec la moitié de ce qu'il dépense à Sèvres, aura un bien plus puissant moyen d'encourager les céramistes et de faire progresser leur art!... Il conservera le laboratoire technique, à la tête duquel est M. Vogt, et il supprimera les ateliers.

Voilà l'opinion de l'auteur de l'article que nous citons. C'est la nôtre également, et depuis longtemps, comme les lecteurs de cette Revue le savent. Malheureusement, si elle est d'accord avec la logique et le bon sens, elle a contre elle un petit groupe de personnes très puissantes, c'est-à-dire les fonctionnaires, les députés, les membres des commissions qui, à certaines dates, reçoivent comme cadeaux ou pour remplacer des jetons de présence un petit lot de porcelaine officielle. Et l'on se paye de grands mots! Et l'on s'écrie : « Eh! quoi, vous voulez détruire un des derniers vestiges des époques glorieuses de l'Art! » Ou bien on invoque le principe auquel se référait le rapport *réorganisateur* de M. Bourgeois en 1891 : « l'État doit enseigner au public les belles formes! » En vérité, de belles et bonnes œuvres feraient bien mieux notre affaire. Que Sèvres en produise donc!

***

Au surplus, le directeur actuel des travaux d'art de la manufacture de Sèvres, M. Coutan, ne s'illusionne guère. Il semble avoir nettement déclaré à notre confrère M. Paul Gsell qu'il « démissionnerait après l'Exposition de 1900 », renonçant à tirer quelque chose de vivant d'une institution morte. Mais pourquoi attend-il l'Exposition de 1900? C'est qu'il se passionne pour la création du pavillon en grès dont nous avons parlé il y a quelques mois et que prépare Sèvres. Ce pavillon n'a aucun rapport, pas plus au point de vue de la matière qu'au point de vue de la destination, avec la production habituelle de la manufacture. C'est de la céramique architecturale.

Nous en trouvons la description dans l'article cité plus haut : « L'architecture en est faite par M. Rissler, un jeune homme d'une rare valeur, à qui M. Binet, un de ses camarades, doué d'une imagination coloriste tout orientale, prête son concours pour le choix des nuances, car ce petit édifice doit être revêtu de tons divers qui rehausseront par places la blancheur du grès. Le plan comporte un perron qui sera orné par des vasques d'une grandeur extraordinaire; sur la façade se développeront des motifs de sculpture traités par M. Coutan : aux deux côtés seront deux rotondes dont les coupoles montées sur colonnes formeront pour les promeneurs le plus charmant abri qu'on puisse imaginer. La toiture doit être emblématique : elle présentera deux dômes de fours à porcelaine d'où s'échappera un panache imitant une flamme. »

Hum!... voilà un pavillon qui, s'il a du succès, servira encore à couvrir pendant quel-

ques années pas mal de mauvaises marchandises de la manufacture! Les partisans de la porcelaine officielle ne manqueront pas de le transformer en place forte pour s'y réfugier avec leurs théories. On lui devra une prolongation d'existence de l'établissement condamné.

***

M. Paulin Tasset vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. C'est une nomination isolée et qui n'en a que plus de relief. Décidément M. Poincaré, ministre de l'instruction publique, a la main heureuse. Graveur de l'atelier général du Timbre, président de la Chambre syndicale des graveurs en tous genres, M. Paulin Tasset est un artiste à qui l'on ne doit pas seulement des monnaies de rare valeur, des médailles d'une noble composition : c'est avant tout un ouvrier de premier ordre, dans le sens le plus élevé du mot. C'est à lui que l'on doit les poinçons et les matrices des chefs-d'œuvre que les Roty et les Chaplain font frapper à la Monnaie, et, à cet égard, il a rendu à l'Art un service considérable que le public ignore et que nous voulons signaler.

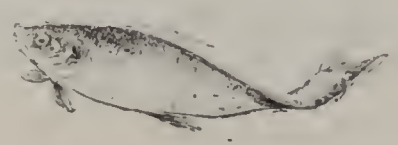
Enfant de Paris, M. Paulin Tasset, qui a aujourd'hui cinquante-cinq ans, entra fort jeune dans l'atelier d'Oudiné, au sortir de l'École des Beaux-Arts. Il apprit avec ce maître — en même temps que Chaplain — cet art si délicat de la gravure des monnaies, auquel il a fait faire un progrès remarquable en perfectionnant (voici une douzaine d'années) l'outil précieux du « tour à médailles ». Avant lui, le tour à médailles, en reproduisant mécaniquement et dans des proportions réduites les compositions des médailleurs, ébauchait seulement le travail d'une façon assez grossière, de telle sorte qu'il fallait reprendre ensuite l'œuvre à l'outil avec beaucoup de soin. Les médailleurs étaient par conséquent obligés de passer plus de temps à l'exécution matérielle des poinçons et des matrices en acier qu'il ne leur en avait fallu pour la création de l'œuvre d'art même.

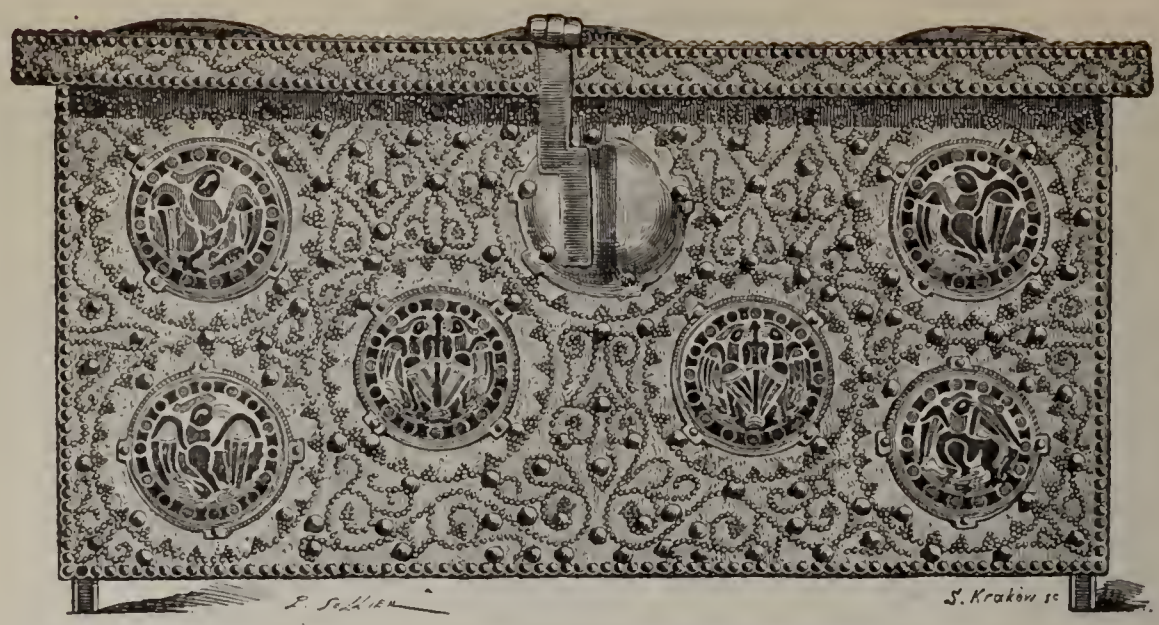
Le mérite de M. Paulin Tasset consiste donc principalement à épargner aux artistes de race comme les Chaplain, les Roty, les Dupuis, les Bottée, le souci de l'exécution des poinçons et matrices nécessaires à la frappe des médailles. Son « tour à médailles », qu'il a rendu d'une précision mathématique (au prix de quel labeur! nous le dirons quelque jour avec tous les détails nécessaires), opère les réductions d'après le plâtre avec une telle perfection qu'il n'y a plus besoin de les retoucher. Reste alors à graver, d'après ces réductions, le poinçon en relief sur l'acier, puis la matrice en creux, toujours sur acier, et qui sert à la frappe : c'est la besogne de M. Paulin Tasset, et il y est passé maître hors pair.

On comprend, d'après cela, que les artistes médailleurs d'aujourd'hui, n'ayant plus comme autrefois l'obligation de l'exécution matérielle, peuvent se donner tout entiers à la seule composition de leurs œuvres. Ils doivent cela à M. Paulin Tasset. Supposez Roty, par exemple, forcé de perdre trois mois à graver la médaille qu'il a mis quinze jours ou un mois à imaginer, à modeler!... Et calculez de combien de chefs-d'œuvre cette perte de temps nous aurait privés!

La machine, ainsi que nous l'avons proclamé souvent dans cette Revue, n'est donc point l'ennemie de l'art, comme on l'entend dire trop fréquemment. Elle est son auxiliaire le plus puissant, le plus utile, le plus complaisant. On lui reproche de ne point mettre dans les œuvres qu'elle façonne cette empreinte personnelle, vivante, que donnaient jadis les coups d'outils de l'artisan. Erreur encore! c'est qu'on l'emploie, la plupart du temps, à contresens. Demandez à M. Paulin Tasset son avis à cet égard. Il vous répondra par cette déclaration que je lui ai entendu faire dans un de ses discours à la Société des graveurs en tous genres : « La transformation de certains genres de la glyptique par la photogravure ou les procédés mécaniques, loin d'être un danger, me paraît un bienfait. »

JUDEX.





L'ENSEIGNEMENT DE L'ART INDUSTRIEL EN ITALIE

(Deuxième article[1].)

Dans un premier article, j'ai dit qu'un des travers de l'organisation actuelle de notre enseignement de l'art industriel était le trop grand nombre de petites écoles municipales, répandues un peu partout, qui sont subventionnées par l'État, et qui, avec un budget infime, absorbent néanmoins les crédits sans aucune utilité.

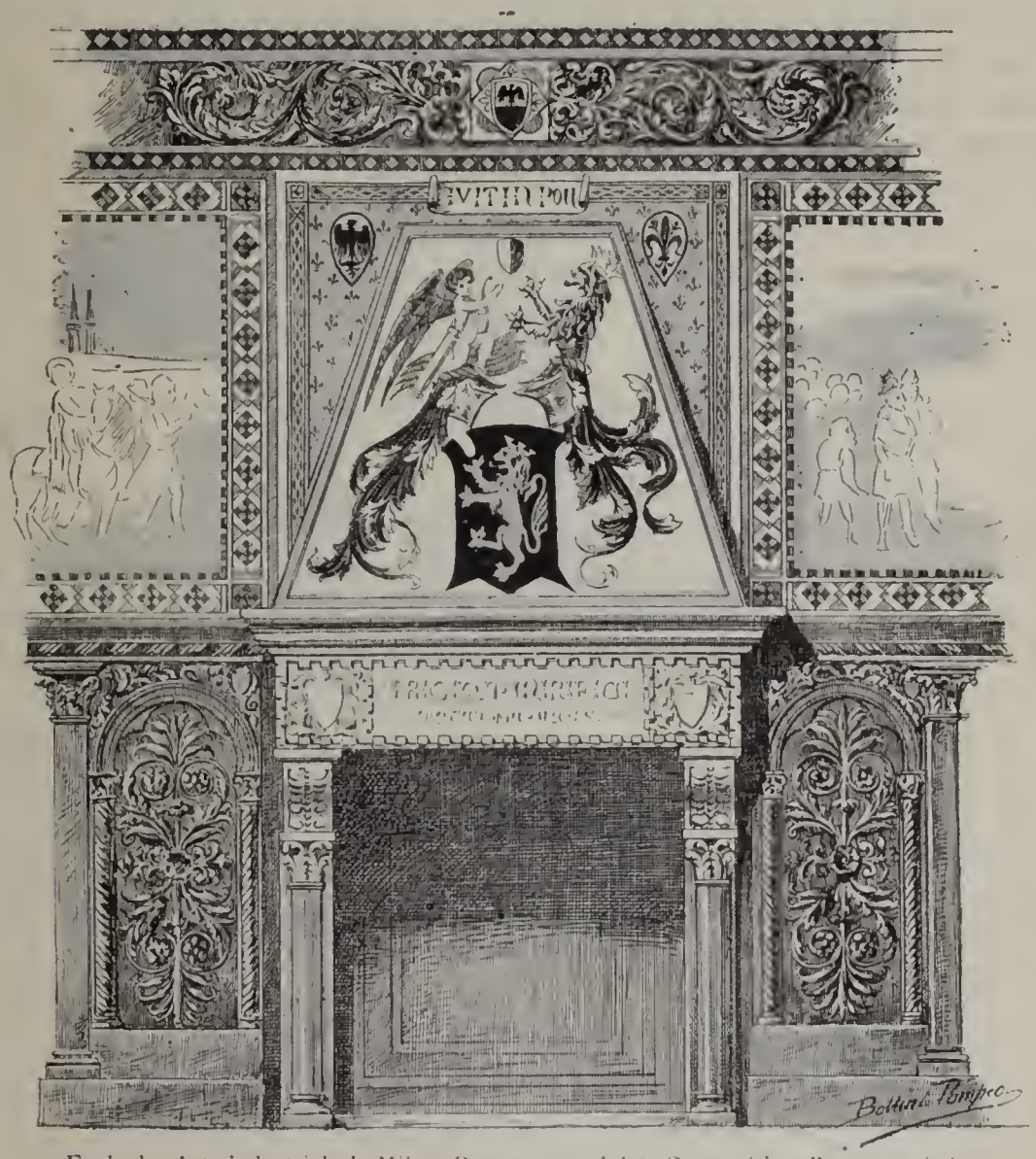
Le Gouvernement a montré plus d'une fois son aversion pour ces petites écoles qui n'ont pas de quoi vivre et qui ont été fondées dans des contrées où la nécessité de pareilles institutions n'était pas démontrée; mais il est vrai que les théories les plus justes ne peuvent toujours être mises en pratique.

En 1884, le Parlement reconnut enfin tous les défauts d'une pareille organisation et força le Gouvernement à étudier de nouveau l'enseignement de l'art industriel.

On se mit à l'œuvre à cette époque : une Commission centrale fut nommée au ministère de l'agriculture, de l'industrie et du commerce, qui fut chargée de résoudre les questions intéressant ces écoles. Cette Commission *(Commissione*

1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, t. XV, p. 406.

centrale per l'insegnamento artistico-industriale) reçut de suite la mission d'exercer la haute surveillance sur les institutions nationales : musées et écoles d'art industriel. Remarquons qu'au préalable une Commission, composée en partie de membres de la Chambre des députés, avait exprimé, dans le peu de mois qu'elle fut en fonctions, le vœu que l'État ne devait point créer de nouvelles écoles, mais plutôt perfectionner celles qui existaient déjà, en leur donnant des ressources en rapport avec les services utiles et féconds qu'on leur imposait.



Ecole des Arts industriels de Milan. Document scolaire. Composition d'une cheminée.

La Commission centrale entra en fonctions précédée de ce vœu qui reflétait l'opinion publique; elle pouvait changer de fond en comble la direction de l'enseignement sur lequel elle avait la haute surveillance; elle voulut doter d'abord ces écoles de bons modèles et encourager les élèves par l'institution de prix annuels. Un décret royal répondait promptement aux vœux de la Commission : un atelier de modèles en plâtre fut créé dans le Musée d'art appliqué, à Rome; on jeta les bases d'une publication subventionnée par l'État, qui répondrait aux besoins de l'enseignement; dix prix de 300 francs chacun (sortes de

petites bourses de voyage) furent fondés en faveur des meilleurs élèves. Les élèves qui avaient eu ces bourses devaient visiter des villes et des musées italiens, rapporter des dessins et consigner leurs impressions de voyage. Le même décret, toujours conformément aux vœux de la Commission centrale, disait que chaque année les directeurs des écoles supérieures seraient convoqués à Rome pour étudier avec les membres de la Commission les modifications à donner à l'enseignement de l'art industriel si cela était nécessaire, et chercher les moyens de donner une plus grande perfection aux musées et aux écoles.

Avant de vous parler spécialement des écoles, ce que je ferai dans un troisième article, je dois vous dire, hélas! que la plupart de ces vœux sont aujourd'hui lettre morte. L'organisation de l'atelier de modèles en plâtre, imitation de votre excellent atelier du Musée des Arts décoratifs que j'ai eu l'honneur de visiter avec M. P. Gasnault, peut être comparée aux membres de l'Académie de Dijon, dont la plus haute vertu était de ne jamais faire parler d'eux. Seule la publication subventionnée par l'État a été publiée avec succès; elle porte le titre de *Arte italiana decorativa e industriale*. Elle est dirigée actuellement par M. C. Boito, qui est le président de la Commission centrale pour l'enseignement artistique industriel, et semble avoir assuré son existence. C'est une publication mensuelle, très pratique, ornée de dessins et contenant dans chaque numéro des planches hors texte, dont une en couleurs. La subvention annuelle qui lui est accordée est de 10,000 francs, somme prélevée sur le fonds général destiné aux écoles. L'État, comme redevance, prend 100 numéros destinés aux écoles pauvres. L'inédit et la vulgarisation des styles italiens dans toutes les parties du décor : ébénisterie, étoffes, dentelles, bronzes, etc., doivent tenir une grande place dans l'*Arte italiana*. Ses sujets d'étude, presque exclusivement de tradition nationale, subissent une direction fixée par le but qu'ils doivent atteindre : celui de donner des modèles aux écoles et aux artistes industriels. Ceux-ci, d'après une opinion très répandue dans notre pays, doivent trouver la renaissance des industries d'art dans l'étude des productions anciennes et nationales. Franchement, cet exclusivisme qui empêche de donner aux souscripteurs de l'*Arte italiana* des reproductions d'œuvres modernes, est un procédé à la Colbert que je ne comprends pas. Quoi qu'il en soit, les sujets d'étude de cette revue sont ceux dont je vous ai entretenu, et la publication, conçue d'après un programme respectant les traditions nationales, est digne de tous éloges. Je le dis franchement et non pas pour donner la note tendre à des réserves qui pourraient avoir, auprès de quelqu'un, *sapor di forte agrume*. Notre publication officielle d'art industriel serait digne d'être plus répandue en Italie; à part les écoles, ses souscripteurs sont étrangers et les ressources qu'elle devrait donner se traduisent par un déficit. Et cependant l'*Arte italiana* avait la mission de combler une profonde lacune de notre enseignement, car, en Italie, nous ne sommes pas riches de modèles dans les écoles industrielles. Les publications qui passent des mains de nos artistes industriels dans les écoles et les ateliers sont presque toutes françaises, anglaises ou allemandes. Il s'agit parfois des reproductions d'ouvrages italiens mais avec des accents étrangers, et parfois il s'agit des reproductions

d'ouvrages artistiques étrangers. Une véritable invasion de modèles allemands s'est abattue sur l'Italie dans ces dernières années et le chauvinisme avec lequel l'*Arte italiana* réagit semble d'une opportunité incontestable.

Parmi les vœux de la *Commission centrale*, nous avons trouvé l'institution des petites bourses de voyage, dont le succès a été inférieur à toute prévision; elles viennent d'être supprimées cette année même et en voici la raison : un élève qui a obtenu des prix peut difficilement, dans nos écoles véritablement ouvrières, suspendre, pendant un voyage de dix ou quinze jours, ses travaux qui lui donnent l'existence matérielle; en outre, l'instruction de ces élèves atteint en général un degré moins que modeste; abandonnés à eux-mêmes dans une ville qu'ils ne connaissent pas ou dans un musée, ces élèves ne comprennent pas le

École des Arts industriels de Rome. Document scolaire.
Composition d'un encrier.

but de leur excursion. On avait renoncé tout d'abord à leur imposer un rapport écrit; puis tout le reste a été supprimé; et l'État, en quête d'économies, retrouve quelques milliers de francs dans la suppression des prix d'art industriel.

La *Commission centrale* a réuni une fois à Rome les directeurs des écoles supérieures. C'était un de ses derniers vœux, et puis... *satis*.

Le recrutement des professeurs est encore dans notre pays une cause d'insuccès. Nous possédons d'excellents architectes, des peintres et des sculpteurs éminents, mais nous n'avons pas de professeurs capables de diriger l'enseignement de l'art industriel. Il n'existe pas encore d'écoles normales pour former ces professeurs; et tous ceux qui possèdent une chaire se sont formés seuls. Je ne peux croire que tous les professeurs de nos écoles d'art décoratif puissent donner l'enseignement qu'on leur demande. Ce point important a été même dernièrement, c'est-à-dire dans les dernières séances de la Commission centrale, l'objet d'études, et si le budget l'avait permis, toutes nos écoles supérieures auraient des cours de préparation pour les professeurs qui, plus encore que tous les règlements possibles, concourent au progrès des industries d'art national.

(A suivre.) ALFREDO MELANI.

ALLEMAGNE

L'Exposition de Berlin en 1896. — Le prince Frédéric-Léopold, cousin de l'empereur Guillaume, a accepté la présidence du Comité d'organisation. Tous les membres du Comité, y compris l'architecte Bruno Schwitz, ont été reçus par l'empereur, qui a examiné avec le plus grand intérêt les plans des différents bâtiments. Les travaux sont poussés avec activité. On désire que l'Exposition soit non seulement instructive, mais agréable. On se propose de construire une rue du Caire, comme celle de l'Exposition de 1889 à Paris. Elle couvrira un espace de 25,000 mètres carrés, et sera bordée de constructions plus solides que l'on ne les fait d'ordinaire; il y aura aussi un panorama et un diorama égyptien, un aquarium modèle, etc.

Le Muséum des Arts décoratifs et l'École royale des Arts de Berlin ont organisé cette année, comme les précédentes, une exposition générale des travaux exécutés par leurs élèves. Mais tandis qu'autrefois chacune des classes de l'École des Arts avait son exposition spéciale, on a réuni cette année toutes les classes ensemble pour donner un aperçu d'ensemble de la marche de l'instruction. Parmi tous les objets exposés par les élèves des classes supérieures, il faut citer les bronzes des classes de modelage et de ciselage, comme par exemple les pendules, les candélabres, les appliques, les écritoires, etc. Ces travaux dénotent chez leurs auteurs une instruction très complète tant sous le rapport théorique et artistique que sous le rapport technique. L'administration du Muséum des Arts décoratifs a toujours pensé que l'Allemagne pouvait produire des bronzes « au moins égaux à ceux de la France ». Elle s'efforce par tous les moyens à sa disposition de répandre cette idée dans le public, afin d'empêcher les acheteurs de rechercher les produits étrangers, au grand détriment de l'art national allemand. Il faut, dit-elle, encourager les ouvriers allemands pour les rendre capables de soutenir la concurrence étrangère.

On peut signaler encore dans cette exposition les sculptures sur bois exécutées par les élèves du professeur Meurer, dont les théories sur l'étude de la nature et des plantes sont bien connues. — *(Kunstgewerbeblatt.)*

Exposition des relieurs berlinois. — La Société des relieurs berlinois fête cette année le 300e anniversaire de sa fondation et organise à cette occasion une exposition spéciale. Cette exposition durera dix jours, y compris deux dimanches, du 28 juillet au 6 août. Cette fête aura d'autant plus d'éclat qu'elle coïncide avec la 16e réunion générale de la Société des relieurs allemands, qui aura lieu du 27 au 31 juillet prochain.

Une Société des amateurs allemands. — On vient de fonder à Dresde une Société des amateurs allemands qui sera ouverte à tous ceux qui s'intéressent aux Arts décoratifs et se préoccupent de leur extension et de leur vulgarisation. Chaque semaine les membres de cette Société se réuniront pour échanger leurs idées et leurs vues; on organisera des expositions, on créera une bibliothèque, on instituera des conférences périodiques où seront traités tous les sujets intéressant les Arts décoratifs. On souhaite vivement en Allemagne voir des Sociétés analogues se fonder dans les autres villes de l'empire; tout

le monde ne pourrait qu'en tirer un immense profit.

Le nouveau Musée national de Munich. — Il y a quelques mois a eu lieu la cérémonie de la pose de la première pierre du nouveau Muséum national de Munich, en présence de Son Altesse le prince régent, de tous les ministres et de nombreuses notabilités scientifiques et artistiques. Après un discours du ministre Muller retraçant l'historique du monument, le prince régent a exprimé sa satisfaction de pouvoir présider cette belle cérémonie et, après avoir frappé les trois coups de marteau traditionnels sur la pierre, il a ajouté : « Pour l'utilité de la patrie et pour l'ornement de la capitale! »

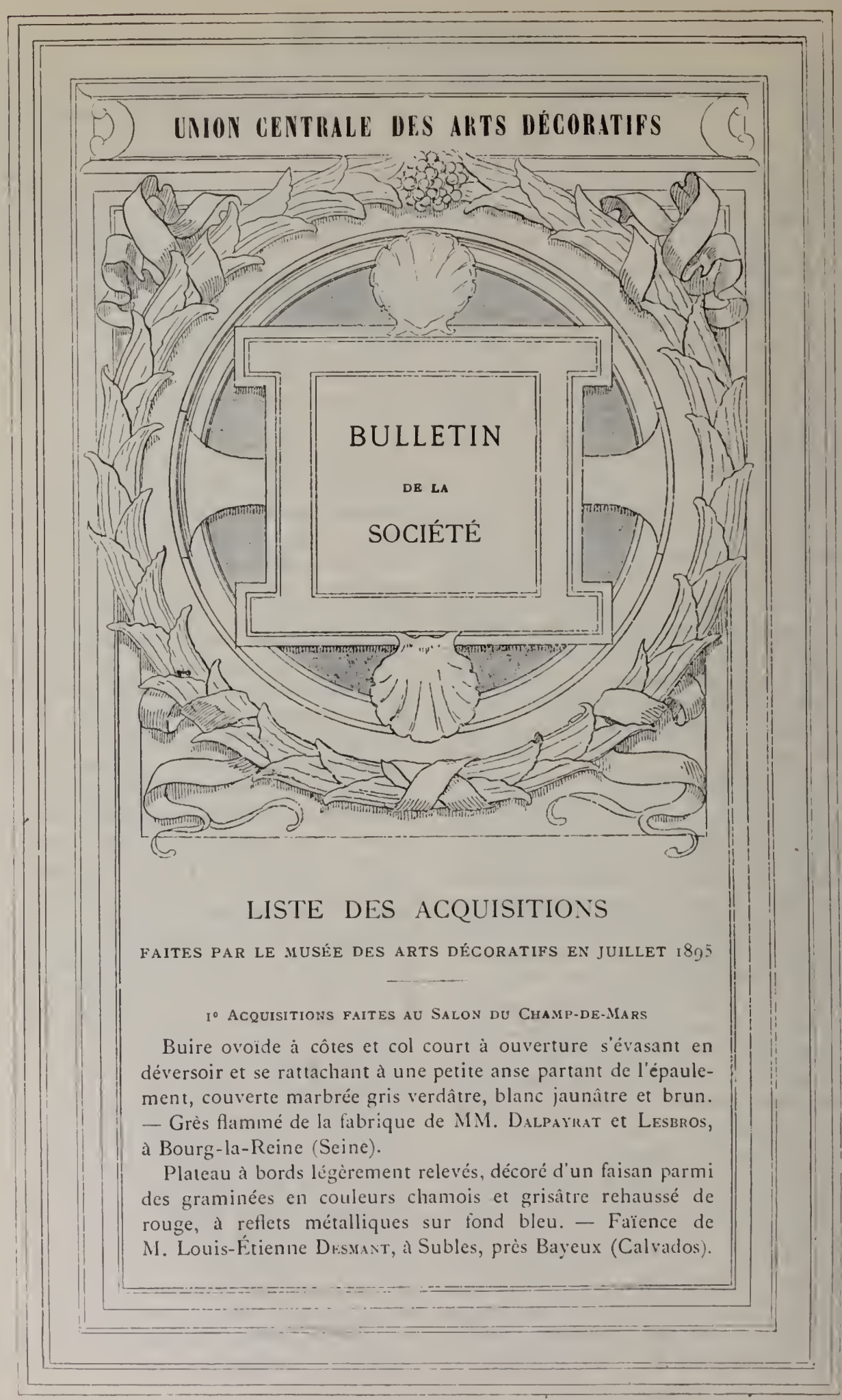
Les fabricants de meubles en Bavière. — Au printemps de l'année dernière, dit le *Journal de l'Union bavaroise des Arts décoratifs*, un de nos principaux fabricants de meubles a adressé un rapport au Gouvernement pour lui signaler la situation pénible dans laquelle se trouve en ce moment l'industrie de l'ameublement. Les pertes d'argent subies dans ces derniers temps par la haute société bavaroise ont ralenti considérablement l'achat des meubles de prix, de sorte que les principales usines ont été obligées, pour ne pas cesser tout travail, de se rabattre sur les meubles à bon marché, dont la vente est beaucoup moins rémunératrice. Il faut ajouter à cela que la concurrence étrangère devient de jour en jour plus sérieuse, surtout depuis l'exposition de Chicago. L'importation des meubles anglais, américains et même français augmente à chaque instant. Enfin on ne peut nier que le goût du public n'est pas assez développé et que les acheteurs se laissent facilement tromper; ils prennent un peu au hasard ce qu'on leur offre. Toutes ces circonstances réunies concourent à rendre fort triste l'industrie du meuble en Bavière.

Une nouvelle école d'art industriel va être ouverte prochainement à Aix-la-Chapelle. La Société des Arts décoratifs de cette ville a affecté 300,000 marks à cette fondation. D'un autre côté, l'Administration municipale a voté une somme égale : on a donc ainsi une mise de fonds de 600,000 marks qui va permettre d'élever un édifice digne de cette grande cité. La nouvelle école sera pourvue de tous les accessoires qui lui seront nécessaires pour fonctionner sans retard.

L'exposition de Stuttgard. — L'année prochaine doit avoir lieu à Stuttgard l'inauguration du Muséum industriel, construit par le professeur Neckelmann. A cette occasion aura lieu une exposition d'art industriel qui coïncidera avec l'exposition d'électricité dont l'organisation est déjà décidée depuis longtemps. Le roi de Saxe a accepté la présidence d'honneur du Comité d'organisation. Une somme de 150,000 marks est déjà souscrite comme fonds de garantie. — *(Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbeverein.)*

L'enseignement du dessin en Saxe. — Une première exposition des dessins exécutés dans les écoles normales d'instituteurs eut lieu à Dresde en 1892; mais à cette époque on avait réuni ensemble les dessins faits par les élèves instituteurs et ceux qui provenaient des écoles populaires. On voulait alors se rendre compte de la situation générale de l'enseignement du dessin dans les écoles du royaume. Le résultat ne fut pas satisfaisant : on s'aperçut que l'instruction des instituteurs, en ce qui concerne l'art du dessin, laissait beaucoup à désirer, et que, par suite, l'enseignement de cet art était très négligé dans les écoles populaires. Il fallait apporter un remède immédiat à cette situation. On se mit donc à l'œuvre sans retard, des perfectionnements nombreux furent apportés aux méthodes d'enseignement, si bien qu'en deux années des progrès considérables furent accomplis. L'exposition qui a eu lieu en septembre 1894 et à laquelle ont pris part dix-sept écoles normales d'instituteurs et deux écoles normales d'institutrices, a permis de constater ces progrès. Ce dont on doit s'applaudir, c'est de voir l'étude de la nature prendre une place de plus en plus grande dans l'enseignement. C'est certainement à cette étude méthodiquement conduite qu'il faut attribuer ces heureux résultats.

« Il faut espérer qu'on ne s'en tiendra pas là, ajoute le *Maler Zeitung*, auquel nous empruntons ces réflexions, et que la connaissance du dessin, qui est d'un intérêt si capital aujourd'hui pour toutes les branches de l'industrie, se répandra chaque jour davantage parmi les ouvriers de la Saxe et les mettra à même de lutter avec leurs concurrents étrangers. »



LISTE DES ACQUISITIONS

FAITES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS EN JUILLET 1895

1° Acquisitions faites au Salon du Champ-de-Mars

Buire ovoïde à côtes et col court à ouverture s'évasant en déversoir et se rattachant à une petite anse partant de l'épaulement, couverte marbrée gris verdâtre, blanc jaunâtre et brun. — Grès flammé de la fabrique de MM. Dalpayrat et Lesbros, à Bourg-la-Reine (Seine).

Plateau à bords légèrement relevés, décoré d'un faisan parmi des graminées en couleurs chamois et grisâtre rehaussé de rouge, à reflets métalliques sur fond bleu. — Faïence de M. Louis-Étienne Desmant, à Subles, près Bayeux (Calvados).

Coupe cylindro-ovoïde à piédouche en vert verdâtre marbré de lilas, de légers reliefs de fleurs et feuillages. — Verrerie de la fabrique de M. Émile Gallé, à Nancy (Meurthe-et-Moselle).

Vase ovoïde à ouverture très légèrement évasée en verre brun veiné de bleu et de noir et partiellement recouvert d'une enveloppe métallique formant quatre grandes dents d'inégale dimension. — Vase sphéroïdal en verre jaune veiné de blanc et de noir bleuâtre. — Fabrique de verrerie de M. Tiffany, à New-York.

Bouteille à corps ovoïde, épaulement plat et col court légèrement évasé, couverte ton cuir fauve veiné; sur l'épaulement, partie d'émail noir. — Vase ovoïde à couverte chamois à coulées d'émail bleu turquoise. — Grès de la fabrique de M. Alexandre Bigot, à Paris.

2° Acquisition faite au Salon des Champs-Élysées

Petite bouteille en émail translucide, à corps sphérique et long col étroit renflé à la base se terminant par une ouverture élargie à bords relevés, à fond verdâtre imitant le jade et semé de fleurs de violettes en émail lilas cloisonné d'or. — Œuvre de M. René Lalique.

3° A Divers

Vitrail : sous une arcade cintrée, un paysage aquatique dans lequel se trouvent des flamants au bord d'un cours d'eau entouré de roseaux, et deux paons perchés sur un arbre. — Exécuté par M. Henri Carot, peintre-verrier à Paris, d'après l'un des cartons composés par M. Paul-Albert Besnard, pour l'École supérieure de pharmacie, à Paris.

Reliure en maroquin grenat d'un volume petit in-4° (*Adonaïs*, poème de P.-B. Shelley): sur chaque plat semé de petites étoiles, une bordure de fleurettes symétriquement dressées; aux angles, un fond partiel quadrangulaire semé d'étoiles; sur le dos, divisé par cinq nerfs, le titre et la date 1886 parmi des branchages; la tranche est dorée et semée d'étoiles. — Reliure exécutée dans les ateliers de M. T.-J. Cobden-Sanderson, à Londres (Angleterre).

Siège de fauteuil décoré d'une broderie en rubans de couleurs sur satin blanc, représentant un bouquet composé de tiges de bleuets, jacinthes et autres fleurs, attaché par un nœud de rubans bleu exécuté au point de chaînette. — Deux bandes brodées comme ci-dessus d'une guirlande de fleurettes bleues. — *Travail français. Époque de Louis XVI.*

Une portière et huit morceaux en moquette Jacquard, provenant de la fabrique de MM. Croc père et fils et A. Jorrand, à Aubusson (Creuse).

Deux modèles de broderie : 1° géraniums rouges, aquarelle rehaussée de gouache; 2° branches de chardons fleuris, aquarelle rehaussée de gouache. — Compositions de M. E. Duez.

Deux broderies exécutées en soies de couleurs sur toile de coton : 1° géraniums rouges et feuillages panachés; 2° branches de chardons fleuris. — D'après les modèles de M. E. Duez, par Mme E. Duez.

LISTE DES DONS

FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS EN JUILLET 1895

Vitrail rectangulaire en hauteur, à décor polychrome; sur un fond ardoise se détache un motif d'architecture cintré à la partie supérieure et soutenu par cinq colonnettes ornemanisées, entourant un vase placé à la base et contenant des tiges de fleurs; au pied de ce vase, un oiseau. — Travail exécuté dans les ateliers de M. Henry Coulier, peintre-verrier, à Paris. — *Don* de MM. Georges Berger et Édouard Corroyer.

Panneau oblong en largeur à bords contournés, provenant d'un traîneau, décoré en relief de deux prisonniers assis enchaînés de chaque côté d'un trophée d'armes; à chaque extrémité, un Amour terminé en gaine et jouant de la trompette; à la partie supérieure

et sur les côtés, bordure ornementale. Bois sculpté et doré. France(?), fin du XVIIe siècle. — Panneau peint rectangulaire en largeur provenant d'une boiserie, décoré, en couleurs sur fond ocre, de motifs d'architecture comprenant quatre cariatides ailées supportant des arcades sous lesquelles sont placés des vases contenant des arbustes fleuris et reliés par des guirlandes de fleurs au motif central qui comprend un écureuil posé sur un motif décoratif, sous un dais suspendu par un ruban. France, commencement du XVIIIe siècle. — Baiser de paix de forme ogivale, décoré de chicorées en relief et renfermant une partie cintrée sous laquelle est inscrite une arcade trilobée ayant dû contenir probablement un sujet peint. Bois sculpté. France, XIVe siècle. — Plat émaillé en vert olive et décoré en vert plus foncé, bleu, blanc et rougeâtre d'une tige de pivoine fleurie. Grès de la fabrique de M. Auguste DELAHERCHE, à Paris. — *Dons* de M. Jules MACIET.

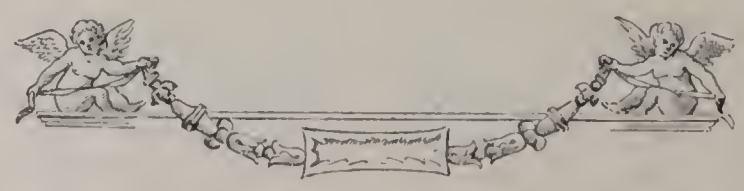
Cafetière piriforme à goulot quadrangulaire rampant, anse en S et couvercle bombé surmonté d'un bouton rattaché au col par une charnière de cuivre, décor bleu, de bouquets et de bordures d'entrelacs. Faïence de Perse. — Bouteille de forme aplatie à côtés trilobés et goulot octogone cerclé d'un filet saillant et terminé par une ouverture en forme de fleur; sur la face antérieure, deux tigres en relief; couverte émaillée en vert clair. Faïence de Perse. — Petit pot à cosmétique sphérique, à partie inférieure à côtes cannelées et partie supérieure conique fermée par un couvercle bombé surmonté d'un bouton, décoré en bleu sur les cannelures de feuilles dressées alternant avec un ornement; sur la partie conique, des imbrications. Faïence de Perse. — Tasse hémisphérique à bords légèrement évasés, décor sur fond blanc ou brun à reflets métalliques, de fleurs et d'entrelacs. Porcelaine émail de Perse. — Vase ovoïde à col cylindrique légèrement évasé et quatre petites anses partant de l'épaulement pour se rattacher au col, décor sur fond blanc de branchages fleuris, en brun, à reflets métalliques et bleu. Faïence hispano-arabe. — Tasse hémisphérique et soucoupe à décor polychrome de losanges juxtaposés à bords dentelés et fonds alternativement bleus et violets portant une rosace, bordure de fleurons sur fond violet. Faïence de Rhodes. — Tasse hémisphérique et soucoupe décorées d'une large bordure quadrillée en violet de manganèse, à quatre réserves encadrées alternativement de vert et de jaune et contenant un bouquet. Faïence de Rhodes. — *Dons* de M. Paul GASNAULT.

Gâche de verrou en fer forgé. Travail français, XVIIe siècle. — *Don* de M. MABILLE.

Cadenas de forme tubulaire à fermoir cintré et clé terminée par un anneau. Fer forgé, travail oriental. — *Don* de M. AUCOC.

ERRATUM

Dans notre numéro d'avril (page 313 du présent volume), en donnant la description d'une coupe de course nautique exécutée en orfèvrerie par M. A. Aucoc, nous avons dit que la lapidairerie en avait été faite par M. Varangoz. C'est là une erreur. Elle est due à M. Jouanin, le distingué graveur en camée. Réparons à ce propos une omission : le ciseleur de la coupe de M. Aucoc est M. Brard, dont nous avons eu bien souvent dans ce recueil à signaler le nom.



Le Directeur-Gérant : Victor CHAMPIER.

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.

A LONDRES

Londres, 16 août 1895.

Notre directeur m'autorise à transformer en Chronique de voyage ma Chronique du mois. J'en profiterai, puisque je date de Londres ces quelques lignes, pour parler un peu du mouvement d'art mobilier en Angleterre. Je suppose bien que la plupart des lecteurs de cette Revue ont sur l'art anglais leur opinion déjà faite; ici même, la question a été traitée par M. Victor Champier avec sa compétence reconnue, et je n'ai pas, du reste, la prétention excessive de découvrir Londres; je m'adresse donc surtout à ceux qui n'ont pas d'opinion. Si je ne parviens pas à justifier une sympathie qui m'a été souvent reprochée avec amertume par nos anglophobes indignés, j'espère seulement décider quelques-uns à regarder ce qui se fait de bien, de très bien, par delà le détroit du Pas de Calais.

Ne nous attardons pas, s'il vous plaît, à épiloguer sur les reproches qui ont pu être

adressés jadis au goût anglais. Il n'est pas question ici d'autrefois, mais d'aujourd'hui. Ce que je veux dire, c'est uniquement ce que j'ai vu. La qualité caractéristique du peuple anglais, c'est, avant tout, le sentiment de l'ordre et de la logique; c'est aussi l'horreur de l'ostentation et du cabotinage. Tous les hommes qui connaissent bien l'Angleterre sont d'accord là-dessus. Ordre, logique, simplicité, c'est de là précisément que vient, selon moi, la prospérité de l'industrie décorative anglaise.

Ces qualités sont encore, à mon sens, ce qui nous manque le plus; et à chaque pas, dans Londres, il s'impose des comparaisons frappantes; il est vraiment extraordinaire de trouver à si peu de distance de nous des habitudes aussi différentes.

Dans la rue, les devantures des magasins revêtues de tons plats, presque toujours clairs, attestent une sobriété et une élégance vraie qui contrastent avec les dorures, le luxe artificiel, prétentieux et archéologique de nos boutiques parisiennes. Ici, point de décors, point d'arabesques surannées; le faux marbre et les pâtisseries sont bannies partout. Dans le plus modeste public-house, où le verre d'ale ou de porter se vend un penny, le comptoir, les boiseries qui revêtent les murs sont en chêne ou en acajou, en vrai chêne ou en acajou massif.

Si l'on entre dans une maison d'habitation, après avoir constaté d'abord que le confortable de la disposition intérieure n'est jamais sacrifié à la vanité de la façade, que l'air et la lumière pénètrent largement par les *windows* dans les appartements ingénieusement distribués, on cherchera en vain aux murs ces papiers peints qui imitent l'étoffe ou la tapisserie; aux plafonds ces pâtes et ces cartonnages qui voudraient singer la sculpture ou les caissons des anciennes charpentes; sur les meubles toutes les prétendues antiquités inutiles, disparates, encombrantes, dont notre bourgeoisie embarrasse ses intérieurs pour se jouer à elle-même la comédie du luxe et du collectionnisme.

Pourtant je ne crains pas d'affirmer, malgré un préjugé assez répandu en France, que le peuple anglais est aujourd'hui celui qui s'inquiète le plus de l'élégance et de la bonne tenue. Et en l'affirmant je n'ai pas en vue les classes privilégiées, je pense même aux travailleurs vivant à peu près au jour le jour. En cela l'artisan de Londres diffère essentiellement de l'artisan de Paris. Le nôtre semble assez peu soucieux de la correction de ses vêtements et de la coquetterie de son intérieur; l'ouvrier de Londres se préoccupe constamment de ces détails.

Cette affirmation fera sourire, peut-être, quelques lecteurs qui n'ont pas séjourné à Londres, ou n'ont pas eu, comme moi, l'occasion de visiter un grand nombre de maisons et de logements des différentes classes de la société. Mais, sans s'être livrés à une enquête approfondie sur l'habitation anglaise, tous les voyageurs attentifs ne doivent-ils pas, dans la rue même, avoir été frappés par une foule de traits caractéristiques? Pour convaincre les Français sceptiques, il y a une expérience facile à faire; elle m'a réussi plusieurs fois. Avant de monter dans un train métropolitain ou suburbain, on s'approche de la locomotive : une toute petite locomotive astiquée, vernie, émaillée en jaune clair, en rouge, en vert pomme, et on s'aperçoit... que le mécanicien porte des manchettes et un col *blancs*. Comment méconnaître l'importance de ce penchant naturel à la coquetterie, qui prédisposait l'Angleterre au mouvement de renouveau de ses industries décoratives?

***

Quelle a été dans ce mouvement l'influence de l'école préraphaélite? Il serait bon de le définir aujourd'hui : l'action de ce groupe si intéressant semble à peu près terminée et n'a jamais été bien comprise en France, quoiqu'il en soit souvent question. Le programme des artistes préraphaélites, dont le plus important est sans doute le plus

ignoré de nous, D.-G. Rossetti, a été résumé par eux-mêmes; la plupart de ces artistes étant, comme les maîtres de toutes les bonnes époques, des hommes d'une érudition solide, des poètes ou des philosophes, des théoriciens capables d'exprimer en un langage des plus élevés les idées qu'ils appliquent chaque jour dans leurs œuvres : *C'est la haine du conventionnel et des lois dont les écoles conservent la tradition; la haine des apparences et l'amour de la vérité : la Recherche de la vérité par l'analyse des plus minutieux détails.* C'est un programme bien anglais, qui met à profit, développe, exalte, les qualités foncières de la race anglo-saxonne.

Dès le principe, et pour les besoins de la lutte à soutenir, le groupe se réclama (d'où son nom, cela est connu) des artistes primitifs, antérieurs à la fatale victoire de l'enseignement classique.

Il y avait là un danger. On pouvait craindre que l'admiration des maîtres primitifs ne finît par imposer une certaine ressemblance, une parenté au moins dans la manière; et il faut dire que sir Edw. Burne-Jones, par exemple, n'échappe pas complètement à cette influence. Le danger eût été grand en France, où toute tendance artistique, tout procédé nouveau, fait surgir, dès le premier succès, un nombre effrayant de copistes (ceci n'est pas une simple hypothèse — et puisqu'il est question de Burne-Jones — n'avons-nous pas au Champ-de-Mars une cinquantaine de succédanés de Burne-Jones?); c'était moins grave en Angleterre, où les esprits actifs et plus affranchis par l'éducation première ne sauraient subir longtemps une étroite formule d'art. Le socialiste William Morris, celui des préraphaélites qui cultive le plus spécialement l'art industriel et dont l'action est considérable, professe, comme son ami Edw. Burne-Jones, le culte du xve siècle, mais il n'enseigne pas qu'il faille copier dans la vie moderne les formes de cette époque. Tout au plus faut-il prendre ce qui peut *logiquement* convenir à notre temps et, partant de là, se mettre au travail et composer avec la même liberté et le même bon sens qu'aux meilleures époques d'art d'autrefois. Peu à peu, il se produit une évolution dont il est assez facile d'indiquer les phases significatives : les dessins de tapisseries d'Edw. Burne-Jones sont très près du sentiment et du faire des primitifs, à ce point que des tapisseries exécutées d'après les modèles de Burne-Jones, peuvent voisiner avec un grand panneau imité du printemps de Boticelli sans inconvénient, sans la moindre faute d'équilibre qui ne manquerait pas de choquer et Wilfrid Blunt, le distingué amateur qui a commandé le travail, et William Morris, qui l'exécute. Avec les modèles d'étoffes ou les illustrations de Walter Crane, avec les sculptures de Geo Frampton, avec l'architecture de C.-F. Voysey, on sent le mouvement s'écarter de plus en plus de sa direction première, de sa tendance un peu trop archaïque; enfin les modèles de papiers peints de Geo Haïté semblent ne devoir presque plus rien au premier préraphaélisme. Cependant, tous les artistes, et ils sont nombreux, qui travaillent au succès de l'industrie décorative en Angleterre, rendent hommage à William Morris et à l'action qu'il a exercée sur eux. Malgré les divergences des tempéraments particuliers, il subsiste chez eux les principes de la saine doctrine que cet homme de haute valeur a su leur imposer; c'est, comme je le disais plus haut, la doctrine de la logique et du bon sens décoratif que Morris prêche dans ses ouvrages, dans ses conférences, qu'il montre appliquée dans son magasin d'Oxford Street, dans ses ateliers de Merton Abbey, dans son imprimerie de Kelmscott House.

Cette influence, reconnue par les artistes et par un grand nombre d'industriels, saute aux yeux, du reste, dans les expositions d'arts et métiers *(Arts and Crafts)*,

telles que l'exposition actuelle de Manchester, et il semblerait que William Morris lui-même soit le seul à ne pas s'en apercevoir. Ayant eu la bonne fortune de l'écouter assez longuement, il y a quelques jours, et de visiter avec lui son imprimerie, j'ai vainement essayé d'obtenir de lui autre chose que des dénégations à ce sujet: « Non! non! disait-il, je n'ai aucune influence, les Anglais ne veulent pas entendre raison. Ils y viendront, j'en suis sûr, je ne suis pas un pessimiste; je sens bien qu'un renouveau artistique se prépare, mais je ne le verrai pas... Si je travaille encore, à mon âge, c'est que l'art est en somme la seule chose digne de nos efforts et la seule agréable, la seule qui m'aide à passer le temps de vie qui me reste.

» Voyez-vous, nos contemporains ne s'occupent pas d'art: ils n'ont pas le temps; plus tard ils y reviendront, quand ils seront guéris de la folie du commerce... »

« Un mouvement d'art sérieux ne peut se déterminer sans l'architecture; je ne vois pas d'architecture possible en dehors du peuple, et le peuple tourne le dos aux choses d'art... Cela n'a pas toujours été, j'ai connu en Angleterre de nombreux vestiges de l'architecture privée et de l'industrie du moyen âge... Et aussi en France : à Paris, à Reims, à Rouen, avant que vos villes fussent *haussmanisées*... Je suis venu en France pour la première fois en 1853. Quel trajet j'ai fait alors, de Paris à Rouen, par Mantes, Vernon, etc.! Rien que des merveilles tout le long du chemin! Cela est disparu, tout a été détruit peu à peu depuis cette époque. »

Tandis que j'écoutais M. William Morris évoquer le souvenir des impressions d'art qu'il garde de ses voyages en France, je ne perdais pas complètement de vue la question qui m'occupe; lorsque le maître me parla de nos vieilles tapisseries, je m'empressai de ramener la conversation sur celles qu'il exécute à Merton-Abbey; ensuite sur les vitraux dont les cartons, comme ceux des tapisseries, sont fournis par M. Edw. Burne-Jones à peu près exclusivement (quelques dessins, surtout au début de la fabrication, furent demandés à Walter Crane. Aujourd'hui M. Crane collabore surtout aux vignettes et aux bordures des livres de Kelmscott-press). Mais il me fut impossible d'obtenir de ce savant trop modeste aucune déclaration de principes, aucun jugement formulé définitivement; on ne peut donc se figurer l'idée du système de M. W. Morris que par certaines indications de détails; ainsi lorsque je témoignais mon admiration pour la merveilleuse typographie de Kelmscott-press :

« C'est bien simple, me dit-il, la première qualité d'un livre, c'est d'être facile à lire; les caractères qui fatiguent la vue sont toujours mauvais; il faut être logique, n'est-ce pas? et destiner chaque chose à son usage. J'ai donc fait fabriquer mes caractères, qui se rapprochent des anciens italiens, ou plutôt des types de Mayence, en pensant d'abord au côté pratique, et cela est beau. Je hais surtout les caractères dits elzévirs ou didot, avec leurs déliés bien maigres et bien laids, qui font mal aux yeux. Les plus beaux caractères sont les plus lisibles. »

La même logique et la même simplicité se retrouvent dans tous les travaux exécutés chez W. Morris. Cela vaut des théories. Et, du reste, ses théories, nous les avons tous lues dans *Craintes et Espérances pour l'Art,* faute d'avoir entendu l'excellente conférence prononcée à Manchester l'an passé. Enfin, c'était une étrange idée que de demander à M. William Morris son opinion sur la renaissance de l'art mobilier en Angleterre, c'est-à-dire sur le succès de ses propres travaux.

Par contre, je fus heureux de trouver la confirmation de ma manière de voir dans les réponses très explicites de M. Walter Crane :

« Il est certain, m'a-t-il déclaré, qu'il y a eu en Angleterre, depuis vingt-cinq ans,

un renouveau de la décoration; malgré l'éclectisme et les tendances diverses des artistes originaux, l'évolution se voit nettement. Nous pouvons en retrouver les sources, en distinguer des éléments; mais la restauration et l'appropriation bien nouvelles sont distinctement anglaises.

» Je daterai ce renouveau du commencement de l'école préraphaélite et je l'attribuerai à l'attention au détail et à la recherche de l'effet décoratif qu'elle a préconisées. Je citerai des hommes comme Rossetti et William Morris comme ayant une puissante influence sur ce renouveau. Je pense que nous pouvons aussi proclamer l'utilité pour le public et pour l'industrie des expositions d'art industriel; je n'ai pas vu jusqu'à présent l'exposition du Champ-de-Mars, mais je suis sûr que chez vous, comme ici, de telles expositions auront toujours leur effet sur le goût...

» Le système moderne de l'industrie est peu favorable à une production artistique (quoique, pourtant, bien dirigé, il puisse encore produire des choses intéressantes...). C'est un système organisé uniquement en vue du profit, et qui fait passer la quantité avant la qualité.

» L'artiste isolé ou les ouvriers d'art associés dans un travail, en tant qu'artistes, cherchent d'abord la beauté dans leur ouvrage. Ils peuvent désirer vivre de leur travail, mais cela est essentiellement différent des fabricants, qui organisent le travail des autres pour leur profit personnel, et ne s'inquiètent que de la vente. S'il peut y avoir des industriels individuellement doués de sentiment artiste, et aussi des artistes ayant individuellement un côté commercial, le plus généralement ils sont tout à fait différents en principe, et il est difficile de supposer comment ils pourront jamais s'accorder. Le changement dans le système de production manufacturière est cependant nécessaire. Je l'espère, étant artiste, au point de vue artistique, et, étant socialiste, comme devant favoriser le progrès local et varié des petites collectivités. Donc je ne suis pas satisfait de la production industrielle en Angleterre et à l'étranger.

» Pourtant je pense qu'en Angleterre, grâce aux efforts de nos artistes, nous avons fait depuis quelque temps de grands progrès. Nous sommes revenus à des lignes meilleures et de réelle valeur, — je parle de nos meilleurs ouvrages. — Sur le continent autant que j'ai pu observer, vos ouvriers d'art sont en général plus experts, mais ils ne semblent pas avoir beaucoup de sentiment; ils ont surtout une certaine compréhension des styles historiques. Malgré tant de peines prises pour cultiver le goût, les formes de la fin de la Renaissance dominent encore très grandement dans l'art de décoration en France, en Allemagne et en Italie... Nos plus distingués artistes pensent qu'il est mauvais, dans l'étude de l'histoire de la décoration, de regarder les objets postérieurs au premier quart du XVIe siècle. »

∴

Je pourrais rapporter ici la déposition de plusieurs artistes. A quoi bon? Lorsqu'on interroge les principaux de cette vaillante troupe de novateurs anglais, on s'aperçoit bien vite qu'ils répondent tous à peu près la même chose. Ils expliquent chacun avec un juste sens critique leur but, et ce but est le même pour tous. Ils semblent obéir à un mot d'ordre, ne laissent voir aucune jalousie mesquine entre eux, aucun désaccord qui compromettrait le succès de leur cause commune. Voilà un exemple de solidarité que nous devrions suivre en France. Non seulement les artistes, mais ceux des industriels

qui se rallient à leurs idées, savent qu'ils peuvent compter les uns sur les autres, échangent journellement leurs idées, font partie du même « club ». C'est une alliance vraie, c'est la solidarité sans phrases.

A ce sujet le témoignage d'un grand industriel anglais était bon à recueillir; je l'ai demandé à M. Essex, le fabricant de papiers peints bien connu :

« — Il n'y a entre les artistes de valeur dont j'édite les dessins et moi aucun malentendu, jamais d'arrière-pensée; ce sont des amis, m'a répondu M. Essex.

— Ainsi, lui dis-je, vous ne craignez pas, en suivant de près les idées des plus hardis réformateurs artistes, d'être entraîné trop loin?

— Non, je ne crains pas cela; j'ai une confiance absolue.

— Êtes-vous sûr, en récompense des sacrifices que vous vous imposez pour le succès de l'art moderne, de voir le public s'intéresser à vos efforts?

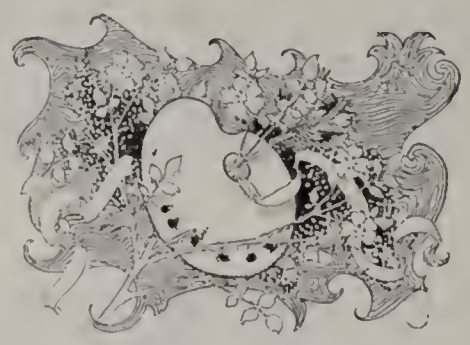
— J'ai confiance; le public ne comprend pas encore complètement, mais le petit commerce, dont le concours est important, s'adresse déjà à nous; il vient peu à peu aux manufacturiers de l'*art nouveau;* le progrès est régulier, c'est comme une plante qui grandit tous les jours d'une façon certaine et bien visible. »

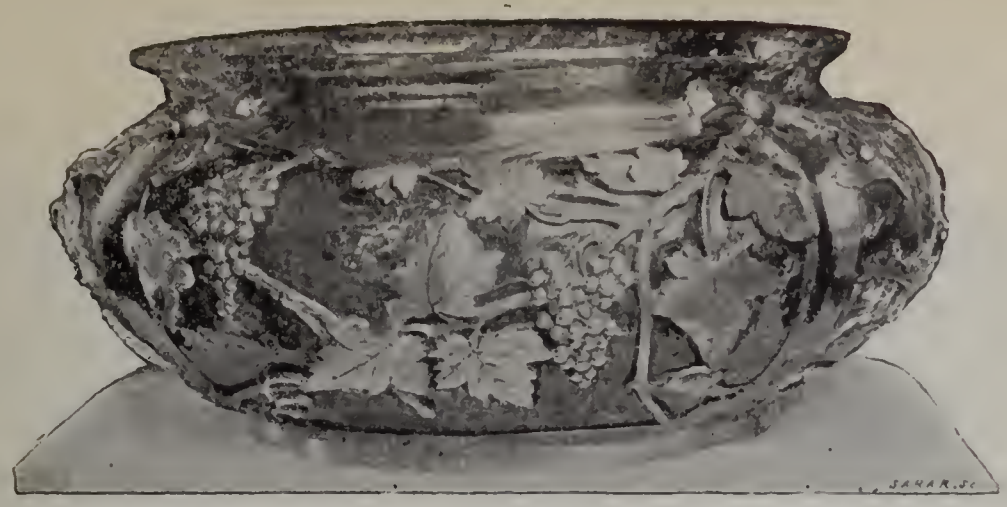
En affirmant la parfaite cordialité de ses rapports avec les artistes, M. Essex n'exagérait pas. J'en eus la preuve le soir même en trouvant à sa table du Club National Libéral la plus agréable et instructive réunion.

C'est là qu'un jeune sculpteur attaché à une importante manufacture de céramique m'assura qu'il serait immédiatement congédié s'il s'avisait de modeler quelque motif imité des styles anciens. C'est là que j'ai ébauché, sur le verso d'un menu, un rapide croquis de Geo Haïté, l'aimable président de la Société des graveurs aquafortistes et de Art' Club, ce qui ne l'empêche pas d'être un des plus féconds et ingénieux dessinateurs de papiers peints.

Puis nous avons vidé «*à l'art français!*» et «*à l'art anglais!*», réciproquement, une vénérable bouteille de bourgogne, comme on en boit en France quelquefois.

HENRY NOCQ.





Corbeille en argent, ciselure en repoussé, doublé en cristal gravé en camée, par M. Guerchet.
(Salon des Champs-Élysées.)

LES ARTS DÉCORATIFS AUX SALONS DE 1895

(4e et dernier article[1])

LE PALAIS DE L'INDUSTRIE

I

Le Salon du Palais de l'Industrie est beaucoup plus populeux que son rival de l'École militaire. Il s'y agite infiniment moins d'idées, bonnes ou mauvaises, ce qui s'explique par la nature même de son personnel et la constitution de son milieu. J'esquisserai, tout à l'heure, la sensation d'ensemble des œuvres à visées décoratives exposées et où la dépense du talent est surtout considérable en qualités ouvrières. Mais d'abord, une obsession m'arrête, qui vient confirmer singulièrement mes réflexions sur le peu de profondeur du mouvement dit *symboliste,* à propos du Champ-de-Mars. A supposer que le mysticisme fût, comme l'affirment d'élégants littérateurs, un état général de l'âme d'aujourd'hui, quel nombre immense de compositions symboliques et mystagogiques n'aurions-nous pas sous les yeux à ce Salon plus accessible à tous et, par conséquent, plus directement révélateur des préoccupations de la masse!

L'Amour à l'affût, par M. L.-A. Bottée.
Marbre, appartient à M. A. Susse.
(Salon des Champs-Élysées.)

Or, c'est un fait que ces abstrusions ou ces idéalités maladives y sont clairsemées et, communément, dépourvues de ces signes de spontanéité trahissant les œuvres jaillies du vif. Il est nettement prouvé par là que la supra-sentimentalité dont se font

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs,* XVe année, p. 356, 385 et 417.

gloire quelques-uns de nos « beaux Messieurs » du Champ-de-Mars et quelques isolés, intoxiqués de littérature, est, d'essence, une maladie de dilettantes, une forme de la névrose de culture, un des modes de ce qu'on nomme la *littératurite*. Le traitement à recommander à qui veut guérir de ce mal est peu compliqué et la guérison est certaine : l'eau froide et la promenade au grand air.

L'élément mystique proprement dit n'est guère représenté aux Champs-Élysées que par quelques essais d'élèves de M. Gustave Moreau, artiste supérieur, souverainement personnel et d'une individualité complexe, aisé à rappeler, difficile à suivre sur ses hauteurs solitaires. Un *Christ consolateur* de M. Jules-Gustave Besson se réclame à peu près seul d'un sentiment d'originalité. Devant une église ouverte, aperçue en sa profondeur et la façade ornée de grands saints de pierre dorée, se tiennent des pauvres hâves et silencieux, un ouvrier, le corps serré dans un tricot blanc rayé de bleu, des mères lamentables avec leurs enfants chétifs. Le Christ, é ernel ami des misérables, se penche vers une fillette de dix ans, d'un mouvement très tendre, la prend dans ses bras, la baise au front. Ce Christ aux cheveux d'un blond presque évaporé, à la face quasi voilée d'une brume, vit par l'humaine douceur de son geste de pitié. Un peu plus, nous tomberions dans la romance. Mais le sujet garde, heureusement, sa discrétion, et le ragoût d'une facture à la fois grise et riche, sommaire et caractérisée, déjà trop habile peut-être, s'y approprie curieusement.

M. Desvallières est de ceux qui pensent toujours aux maîtres italiens de la fin du xve siècle. Pollajuolo le hante entre tous. Le point fâcheux, c'est qu'il se sert des leçons du passé, non pour marcher en avant, mais pour ressusciter d'anciennes apparences. Son *Adam et Ève* nous est comme un tableau déjà vu, comme une vieille connaissance en face de laquelle nous remet le hasard et qu'on est surpris de ne pas retrouver identique au souvenir gardé. Ce n'est pas assez d'avoir imaginé un geste délicat tel que celui d'Ève se pâmant, la fatale pomme dans la main, sur la poitrine d'Adam, et câline, câline... Il faut encore que les formes et les couleurs n'éloignent pas l'idée de la nouveauté. Ici, le dilettantisme interpose un voile d'art de musée entre nous et l'œuvre. Les deux personnages, debout contre l'arbre de science, occupent à peu près tout le champ de la toile. Au fond, quelques taches rouges et bleues, d'un bleu et d'un rouge d'émail paillonné, mêlées, décorativement, de bouquets de pommes et de poires jaunes. Les chairs ont le teint cuit et jaunâtre de certaines briques; le dessin cherche le tour savant dans la disposition quattrocentiste, et la fantaisie éparpille des fleurs bleues jusque sur le cou de la mère du genre humain. Trop de complexité! Trop d'art ostensible! M. Desvallières est pareil à ces rhétoriciens qui se font des cahiers d'expressions...

Les tableaux les plus nombreux dans ce mode légendaire sont des histoires de saints choisies, non pour leur signification, mais pour leur pittoresque. Par exemple, M. Chigot nous raconte à sa façon la légende de saint Josse et de son disciple Wulmar, au pays de Ponthieu. Le saint a fait distribuer à des malheureux, par un temps de famine, tout le pain de sa réserve. Wulmar se plaint, et Josse, en lui reprochant son peu de foi, lui montre des barques chargées de vivres, abordant tout proche, mystérieusement conduites par des anges. Vous voyez d'ici le geste de l'ermite, la mine marrie de Wulmar, l'horizon de mer, les barques flottant et tout l'essaim des anges multicolores et fort peu mystérieux s'échelonnant dans le ciel. La chose est comprise

LE SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1895). — LES ÉTAINS.

VASES ET COQUILLE EN ÉTAIN, DE M. LEDRU

(Exécution par M. A. Susse)

et traduite en manière d'anecdote, ni mal, ni bien. De telles données — aux anges près, lesquels, d'ailleurs, tiennent peu de place — font partie du répertoire annuel. Elles valent ce que vaut la peinture, et le mysticisme n'y a rien à voir.

La Suisse secourant les douleurs de Strasbourg pendant le siège de 1870.
Groupe marbre, par M. Aug. Bartholdi.
(Salon des Champs-Élysées.)

Nous perdrions notre temps à décrire la demi-douzaine d'envois à prétention symbolique ou philosophique, tous d'une parfaite banalité, accrochés dans les salles. Il en est un, de dimensions considérables, où apparaît le Christ en croix au-dessus des

échafaudages de l'église de Montmartre. Quel génie de peintre et quel rayonnement de croyance sincère ne faudrait-il pas pour allumer en nous l'émotion d'un symbole qui, non haussé au sublime par une profonde compréhension et une réalisation spontanément épique, n'est qu'un lieu commun d'imagerie religieuse! Il en est un autre, d'ordre profane, représentant un jeune homme en redingote, se promenant à travers la campagne et, soudain, tombant en pamoison sous le baiser d'un ange aux ailes jaunes. Huit ou dix anges, plus loin, ailés tout semblablement, se confondent avec les nuées. Cela s'intitule : l'*Illusion*. Quand nos jeunes gens sont induits à personnifier des idées abstraites, l'effort leur est si peu naturel qu'ils oscillent entre la niaiserie et la folie. A qui fera-t-on croire, après ces exemples, que la mysticité nous domine? Pour moi, je n'ai qu'une crainte: c'est qu'on fasse renaître, à force de malentendus littéraires, l'ancien idéalisme académique et des généralisations convenues. Le poétisme le plus suranné nous guette au bord du chemin où souhaitent nous engager les prophètes du néo-christianisme et du cérébralisme. « Fin contre fin, s'écrie un paysan de Restif de La Bretonne, la doublure n'en vaut rien. »

Que si nous abordons la peinture d'histoire, nous y voyons triompher et régner l'anecdote. Anecdocte en grand, en moyen ou en petit format! Historiette ou drame! Peinture constamment ordinaire!... Veut-on des relevés de sujets? M. Orange nous montre Bonaparte en Égypte, à qui l'on présente une momie dans son cercueil; M. Émile Boutigny nous fait voir le même Bonaparte, à Pavie, recevant des cardinaux, des évêques, des moines, des magistrats, des gentilshommes et des notables qui le supplient de ne pas punir la révolte de la ville par un incendie général; M. Paul Gervais, plus doué qu'il ne faut pour avoir le droit de mépriser le puéril anecdotisme, s'oublie à nous faire assister à la sortie du bain de Maria Padilla, en présence du roi et des courtisans, tous empressés à boire de l'eau du bassin. Que dirai-je? Du haut au bas de l'échelle, solennellement ou familièrement, c'est à qui tirera des livres connus quelque trait à piquer les curiosités du public. L'un s'adresse aux inépuisables *Mémoires* du général de Marbot; un autre aux *Souvenirs* de Ducor sur les déportés à Cabrera; un troisième nous évoque, d'après Lampey, Bonaparte à l'hospice du Mont-Saint-Bernard; un quatrième emprunte à Flaubert un épisode de *Saint Julien l'Hospitalier;* un cinquième se complaît en des visions de supplice; un sixième... mais non! je n'en finirais pas.

On s'explique cette rage d'anecdotisme par le désir d'intéresser les passants à tout prix. Il est certain que le moyen réussit quelquefois, et que, même au Champ-de-Mars, où le genre narratif n'est nullement en faveur, je pourrais citer tel ou tel artiste indifférent ayant appelé sur lui l'attention des visiteurs par une toile qui invite à la raconter. Aux Champs-Élysées, le besoin de se distinguer coûte que coûte se double de l'ambition d'une médaille. Et puis, la plupart sont pauvres. Beaucoup se font peintres parce que la peinture est devenue, en apparence, un assez bon métier. Il faut vivre, enfin, et pour vivre, on dresse ses embuscades contre « le bourgeois ». Et, ce faisant, si l'on savait à quel excès on est « bourgeois » soi-même!...

Dieu me garde d'exagérer; mais comment ne pas voir s'étaler de toutes parts le plus étonnant *bourgeoisisme?* Nombre d'artistes sont des bourgeois sans simplicité. Rien de plus rare que les élévations naturelles, les désintéressements, les vues nettes et droites. On poursuit des avantages et des vanités, on lutte pour la vie, on est peintre ou

sculpteur comme on est tailleur de pierre ou serrurier. Qu'on soit donc serrurier ou tailleur de pierre. Ayons raison, une bonne fois, des derniers restes du préjugé des petits arts. Hélas! la cause de l'unité esthétique n'est encore gagnée qu'en principe; elle n'est point consacrée en fait. Tel dessinateur pour étoffe aspire à s'enfler en des tableaux et, croyant s'élever, s'abaisse. Tel ornemaniste, habile à décorer une porte, ne rêve que de ressusciter Michel-Ange... Il importe de répéter sans répit que faire de l'art, c'est pratiquer avec le plus d'honneur et le plus d'utilité possible l'art auquel on est propre; c'est se hausser dans sa sphère et non se glisser dans une sphère, même supérieure, où l'on ne saurait vivre qu'en étranger. N'y a-t-il pas autant d'importance pour tous à ce que notre existence s'embellisse en ses détails, à ce que nos maisons soient avenantes et nos ustensiles d'usage agréables à voir qu'à ce que les musées et les monuments des villes regorgent de peintures bonnes ou mauvaises, de bronzes et de marbres francs ou douteux?..

La Chasse, vase en étain, par M. Vibert. Appartient à M. Colin. (Salon des Champs-Élysées.)

La marée monte des portraits, des paysages, des scènes de genre. Çà et là, de très bons morceaux; le plus communément, des petitesses. M. Jean-Jacques Henner nous impose sa vision au passage. Son petit portrait de veuve en profil, figure blanche, grasse et coulante, dans une enveloppe noire, est une frappante effigie. M. Paul Dubois expose le portrait d'une femme d'un certain âge, vêtue d'une robe de dentelle noire, gantée jusqu'aux coudes, les mains croisées sur sa robe, se détachant à plein relief et sans nul artifice d'un fond brun neutre, et c'est la douce, belle et sereine manifestation d'une vie pénétrée. Un portrait de jeune femme, de M. Léon Bonnat, en robe de soirée d'un jaune éclatant, assise sur un fauteuil d'un bleu tendre, témoigne d'une recherche d'assouplissement et d'insinuation lumineuse très louable chez un maître volontaire et souvent dur. Je me rappelle un portrait de fillette en robe d'un blanc jaunâtre, rubans verts dans un jardin, d'un débutant, M. Edgard Maxence. On citerait ainsi une douzaine d'effigies recommandables sur plus de deux cents aux attitudes mesquines, aux caractères indécis, aux grâces apprêtées, aux toilettes voyantes. Le théâtral nous offusque; la médiocrité s'affiche. Il n'en va pas autrement du côté des paysages, où l'on admire les *Ruines du château de Clisson,* émergeant des feuillages, vues par M. Harpignies d'une certaine façon forte et dans une atmosphère naturellement agrandissante. Au surplus, cette grande cohue du Palais de l'Industrie nous lasse comme la vaine foule. Le long de la vie, nous allons

à qui nous plaît. Au Salon, la tourbe nous fait échec, s'inflige à nous, nous oblige à nous remplir les yeux de ses physionomies, de ses actes, de ses grimaces. Le plaisir de discerner une œuvre de choix se paie de l'ennui de subir cent platitudes. La mauvaise humeur nous gagne. Il y a trop de disproportion entre ce dont on nous provoque et ce que nous désirons, et nous sommes blessés autant que nous blessons les autres...

Nous devons cependant, de par le titre de ce Recueil, examiner particulièrement la production décorative. Si nous nous reportons, à cet égard, à sept ou huit ans en arrière, une remarque nous frappera. En ce temps-là sévissait à outrance le genre « mariage romain », le genre pastoral et le genre « famille de l'ouvrier ». Aujourd'hui, les mairies urbaines et les suburbaines demandent d'autres spectacles. La décoration municipale s'oriente vers les « exercices physiques » et vers la « scolarité ». A la mairie de Maisons-Alfort, un vaste panneau doit figurer des « Honneurs publics rendus aux enfants studieux ». Cette scène de distribution de prix est devant nous. Quelle pauvreté! A la mairie de Neuilly, sans doute, est réservée une immense composition foraine : chevaux de bois, nacelles suspendues, escarpolettes, lanternes vénitiennes, et le reste... L'Hôtel de Ville de Paris revendique les coureurs nus ou le Triomphe de l'athlétisme, de M. Henri Bonis, «*frise décorative,* au dire du catalogue, *faisant partie de l'ensemble : le Progrès humain.* » L'œuvre, de facture simplifiée, de tonalité affaiblie, horizonnée d'un paysage synthétique à la façon de M. Puvis de Chavannes, l'emporte, assurément, sur ce qui précède. Est-il en nous, toutefois, de nous passionner pour cette affirmation d'art édilitaire, semi-académique, semi-réaliste, bâtard et sans grandeur? — Non, et encore non.

M. Henri Martin, en travaillant aussi pour l'Hôtel de Ville a cherché une note nouvelle, et son grand effort aboutit à la fantaisie la plus énigmatique. Comme M. Bonis, il a dû meubler une longue surface coupée par trois arcs. Un petit bois de pins, où vient mourir un rayon de soleil, sert de fond à la toile, de cadre aux personnages. A gauche, un peintre, bizarrement et archaïquement vêtu de rouge et parent proche de M. Jean-Paul Laurens, est en train de peindre. Des anges le protègent, lui jetant des fleurs et, de loin, une femme et son enfant l'acclament. A droite, un jeune homme en redingote noire, renversé sur son siège, semble dormir, à moins qu'il ne soit mort. Un ange descend vers lui pour le baiser au front; d'autres ont l'air de s'éplorer. Je louerai volontiers la couleur harmonieuse et chaude, jaune, blanche et rose, appuyée de vigueurs; mais que signifie ce symbolisme? J'ai grand'peur qu'il ne signifie rien. En cette œuvre de décor, appelée à être vue à distance, l'exécution vergetée, rudimentaire et pénible ira sans inconvénient. Seulement, on voudrait comprendre et l'auteur ne se soucie point d'être compris.

Les décorations murales de genre historique sont médiocrement en honneur à cette heure. Elles ont cependant leur raison d'être commémorative et jamais l'usage n'en sera complètement abandonné. Nous avons, aux Champs-Élysées, une colossale composition de ce caractère, commandée par la ville de Toulouse à M. J.-P. Laurens. C'est la défense de la cité contre Simon de Montfort, qui trouva la mort en ce siège. Le terrible chef de guerre s'est rendu maître du château. Qu'à cela ne tienne : les habitants élèvent une muraille nouvelle afin de s'abriter. Il faut avouer que le fait, en soi-même, a une rare grandeur d'énergie. Le peintre a représenté le rempart qu'on active. Les

maçons montent les derniers créneaux; les charpentiers posent un plancher pour le chemin de ronde et couronnent les tours de solides hourds de bois. Plusieurs plans s'étagent, peuplés de travailleurs, de porteurs de matériaux, de maîtres et des manœuvres. Le spectacle est vu d'une tour voisine. On distingue la campagne à vol d'oiseau, jusqu'aux crêtes neigeuses des Pyrénées.

Ce mode de disposition est tout neuf dans le répertoire de M. J.-P. Laurens. Si j'en avais le loisir, je rapprocherais le tableau exposé d'un autre fort curieux d'Antoine Rivalz, peint vers le premier quart du XVIIIe siècle, et dont la donnée n'est pas sans rapport avec celle qu'on vient de voir. C'est la *Fondation de la Ville d'Ancyre,* du Musée de Toulouse. On jugerait par cette composition comment, d'un siècle à l'autre, les présentations plastiques sont renouvelées et, du même coup, l'on se rendrait compte de ce qui se perpétue dans les tendances des artistes d'une région. Mais je ne puis que signaler les éléments de cette étude.

Petit vase en argent, ciselure en repoussé, doublé de cristal à plusieurs couches, par M. GUERCHET. (Salon des Champs-Élysées.)

La *Muraille de Toulouse* a cette particularité qu'elle est traitée en détrempe. Le procédé en appartient à M. Charrier, qui, non content de l'avoir mis aux mains de son maître, s'en est servi lui-même pour un tableau à costumes de la fin du moyen âge italien, intitulé : *Les Fiançailles*. Sa détrempe arrive à peu près à l'effet d'une aquarelle mêlée de gouache par endroits. M. Laurens a fait prédominer les bleus et les rouges. Les colorations de sa toile sont de qualité mate, rappelant les vieilles fresques d'Italie.

Ce que, volontiers, j'eusse écarté de sa conception, c'est la partie surnaturelle sous la forme de deux saints protecteurs de la ville, l'un sonnant du cor, l'autre brandissant son glaive au milieu des nuées, ou plutôt des fumées qui s'échappent en noires banderoles d'une cheminée de brique. La vision a l'air de sortir elle-même de ce long tuyau rouge. Au-dessus de la plaine, les nuages prennent aussi l'aspect d'un lion, — le lion de Montfort. A mon avis, rien de plus inutile que ce lion et que ce groupe de combattants célestes. D'autres moyens s'offraient, par l'agencement même des architectures, de meubler ce ciel, s'il en était besoin. Mais le peintre voulait apparemment faire bénir par saint Michel le mangonneau d'où partira bientôt, sous l'effort d'une femme, la pierre qui tuera l'agresseur. Cette femme elle-même, je l'aperçois, près du mangonneau en construction, dans une demi-extase. Tout ce travail de combinaisons intellectuelles est, j'en conviens, selon l'esprit du moyen âge, et d'ailleurs ingénieux. Mais pourquoi transposer en peinture des imaginations complexes, familières surtout aux poètes? L'art littéraire et les arts plastiques se sont mutuellement aidés aux époques originelles. Aux

périodes où, comme en la nôtre, les champs esthétiques sont délimités nettement, le mieux est de séparer les influences.

Je n'ai pas à m'arrêter à des plafonds plus ou moins Louis XV, des *Réveil de Psyché,* des *Apothéose de la Danse,* des grâces et des amours modelés comme en savon, flottant en des draperies roses ou bleues, entre des nuages bleus ou roses... Ces niaises redites ne devraient pas être accueillies d'un Salon sérieux. Les cafés de toutes les grandes villes ont dès longtemps des allégories de cette valeur.

Des critiques, inquiets de la misère de la décoration actuelle, recommandent aux artistes de se désintéresser des recherches de sujets et de tout sacrifier à ce qu'ils nomment « la symphonie ». Comme si l'on était *symphoniste* ou *harmoniste* à volonté! Pour un homme doué du vrai sens *harmonique* ou *symphonique,* combien d'artificiels et déconcertants chasseurs de paradoxe! Il est, au Salon de la Société des artistes, deux tableaux d'un singulier coloriste, M. Brangwyn, né à Bruges, habitant Londres. Celui-là, sans contredit, a le don. Son *Marché sur un canal* est un ensemble de taches infiniment vives et chatoyantes. Sa *Pêche miraculeuse* prend l'œil par la finesse extrême des relations tonales. Les thèmes importent peu: les personnages sont indiqués en esquisses, à touches pressées, jetées à la volée; les paysages restent à l'état d'ébauche; mais tout se fond dans une impression de mer bleue, de ciel gris, d'ambiance fluide et voluptueuse. Confiez une paroi de muraille à M. Brangwyn, il y répandra la joie, parce que la joie est, naturellement, sur sa palette. Que si vous voulez savoir ce que produit un peintre ordinaire se mettant en frais de *symphoniser* par raisonnement, voyez l'étrange toile de M. Louis Béroud, dite *Symphonie en rouge et or.*

A l'extrémité d'une salle de Parlement, avec hémicycle, tribune aux harangues, couronnes de fleurs et lampes suspendues (on y reconnaît, en dépit des gratuits embellissements, la salle du Sénat, au palais du Luxembourg), un gigantesque rideau de soie rouge à crépines d'or forme une tente. Sous cet abri, parmi des coussins rouges ou verts, dort une femme nue, de grandeur naturelle et qui paraît exsangue. Au premier plan, des fleurs, des fleurs, des fleurs et un vaste bassin de cuivre. Entre les colonnes de l'hémicycle, au rebord de la tribune aux harangues, des femmes nues, dressées en guise de statues. La malice parisienne, agaillardie par ces « suggestives » sentinelles dans le temple des légendaires pudeurs de nos pères conscrits, a baptisé cette gageure: *la Loi Béranger.* L'invention n'est que ridicule, mais le peintre a prétendu par-dessus tout à la couleur; il a voulu jouer des tons rouges et des tons à reflets d'or, réjouir nos yeux et les éblouir, et son naturel l'a trahi. Nous n'y pouvons rien faire...

Les trois quarts du temps, cela est certain, le décorateur, et non le sujet, fait le caractère décoratif. Supposez un Rubens peignant le même groupe du prince de Galles et du duc de Connaught, qu'a peint M. Édouard Detaille. Les deux princes chevaucheraient vers les spectateurs, comme ils chevauchent, en uniforme de généraux, le premier indiquant à l'autre un point de ralliement et suivis, à quelques pas, de leur état-major. A leurs pieds, en contre-bas, défilerait, comme elle défile, la rouge infanterie anglaise et, sur le ciel, où le vent creuse au loin les nuages, le grand pin, vu par M. Detaille, étirerait ses fortes branches. Le dessin ne serait pas plus savant (il ne saurait l'être), rien ne serait changé à l'excellent dispositif. Seulement, par conséquence du don de voir, le tableau-portrait s'épanouirait décorativement. Imaginez, de même, un Véronèse évo-

quant, dans le parc de l'éditeur Lemerre, l'élite de poètes et de romanciers représentée par M. Paul Chabas. On reconnaîtrait, en ce même jardin d'Académie de la banlieue parisienne, Leconte de Lisle et M. François Coppée, M. José-Maria de Heredia et M. Alphonse Daudet, M. Paul Bourget et dix autres. Sans nul doute, l'exécution serait plus libre et plus serrée, mais surtout resplendirait l'harmonie décorante. Et ceci m'amène à cette conclusion : nous avons raison de chercher à dégager les lois du décor et de faire profiter les jeunes gens de nos expériences; nous avons tort de trop compter sur les théories et de nous décourager devant les pauvretés courantes. La matière décorative est aussi abondante que jamais, la création en foisonne; mais il n'est, pour en tirer un vrai parti d'illustration murale, que les rares hommes doués du don spécial. Au bout de nos dissertations, l'ennui nous est réservé de constater l'action de nos théories en des œuvres médiocres et, tout d'un coup, un jeune artiste paraît, qui a le don, qui va devant soi et qui nous ravit. Et c'est toujours le mot délicieux de l'Agnès de Molière à son tuteur Arnolphe : « *Horace, avec deux mots, en dit bien plus que vous...* »

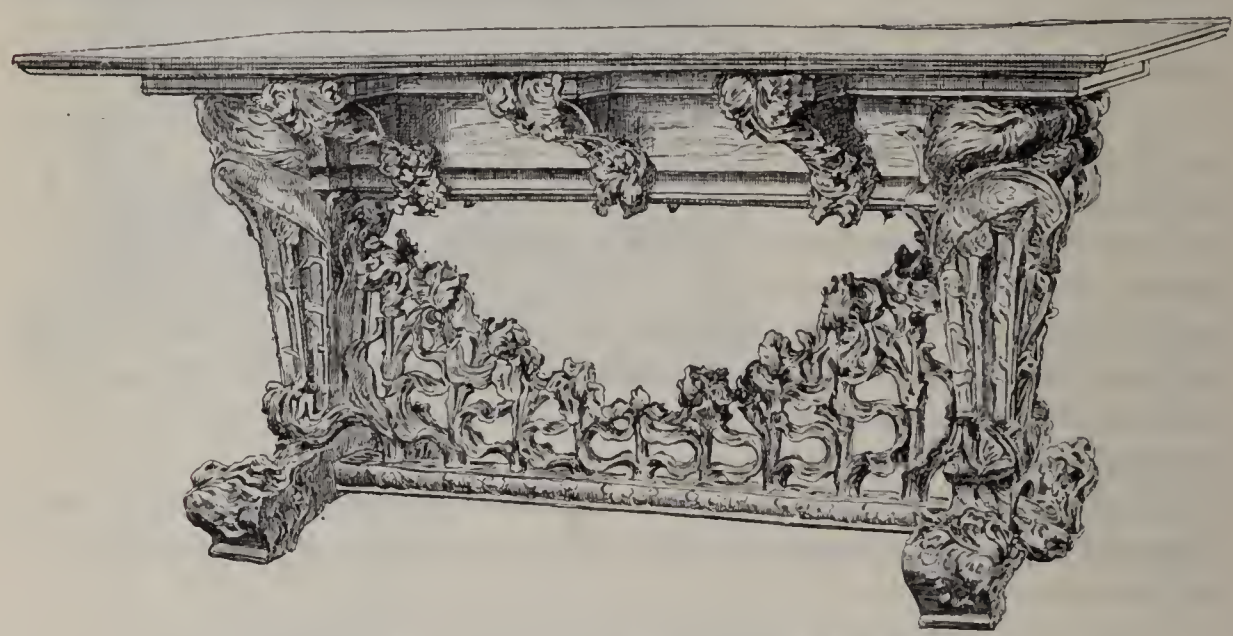
La *Comparaison*, plateau en bronze doré, par M. Vernier.

II

La section de sculpture aligne en quantité des plâtres, des marbres, des bronzes sur les données ordinaires. Je ne ferai nulle difficulté de déclarer que les preuves de talent, et de grand talent, y sont matériellement fort nombreuses, — aussi nombreuses que jamais. Il serait facile de signaler un certain nombre de modeleurs experts, exécutant une statue quand ils veulent, le plus correctement du monde. Leur groupe constitue ce qu'on nomme une école brillante et ce que je nommerais plus volontiers une école habile. La France a été de tout temps un pays de sculptures, mais l'art sculptural y a, naturellement, subi le coup et le contre-coup des crises qui ont agité les autres arts. Dès le premier tiers de ce siècle, il s'était fort abaissé sous l'empire d'un pieux sentiment de l'antique. Les efforts de David d'Angers et surtout de Rude, de Barye et de Carpeaux le ramenèrent à une observation directe et à une interprétation sérieuse de la nature et du mouvement. Depuis trente ans, on le voit se développer en souplesse, en floraison de vie, en morbidesse d'épiderme plutôt qu'en puissance. Sa production est essentiellement distinguée, très variée et caractérisée par une sélection de vrais chefs-d'œuvre. En son ensemble, il est positif que la statuaire française est de beaucoup supérieure aux statuaires des pays étrangers. Prise en détail, elle se prévaut de qualités exquises. Malheureusement, elle a plusieurs défauts que nous ne saurions dissimuler. Décorativement, elle est plus ingénieuse que monumentale, ce qui tient à la fois

à l'état de l'architecture et aux conditions de l'enseignement. Moralement, elle est trop préoccupée de petits effets épisodiques. Techniquement, elle tend à sacrifier aux impressions de surface et, précise dans ses constructions, elle ne pousse qu'exceptionnellement le rendu au point qu'il faudrait. En général, la virilité lui manque. Et comment la lui donner?

Il appartiendrait aux chefs d'ateliers de montrer nettement à leurs élèves les rapports de l'art et de la vie réelle, de leur faire comprendre le rôle de la sculpture en tant qu'expression, que forme et que fonction spéciale dans un édifice et dans une ville, de les pousser, enfin, dans la voie des conceptions vraiment humaines et vraiment issues



La Source, table bois sculpté et marqueterie, par M. Majorelle.
(Salon des Champs-Élysées.)

de l'existence et de l'exécution sans à peu près. Leurs leçons, à ce point de vue, semblent insuffisantes. L'étude de l'histoire esthétique, au moins présentée par grands plans clairs, de façon à dégager ce que les hommes des générations et des sociétés successives ont attendu des artistes, serait aussi d'un utile secours. Nous avons le regret de constater chez nos jeunes producteurs une ignorance presque absolue des enchaînements historiques et des notions troubles et hasardeuses en dehors du métier proprement dit. L'incertitude intellectuelle est, d'ailleurs, un obstacle bien plus grand qu'on ne croirait à l'originalité de l'invention et de la technique même. On nous fait des ouvriers gonflés du rêve de leur importance et procédant toujours aventureusement. Ceux qui ont suivi, depuis quelques années, le mouvement si considérable d'érection de monuments sur les places des villes — et, principalement, de monuments patriotiques — ne s'en aperçoivent que trop. Que de qualités réelles gaspillées en ces ouvrages si souvent d'une imagination misérable! Quels avoisinements de vulgarités et de boursouflures! Les auteurs ne sont pas des inconscients : ce sont des non-conscients, raisonneurs déraisonnables, dupes des apparences, victimes d'une éducation sans largeur.

Veut-on un témoignage éclatant de ces malentendus? L'énorme groupe en marbre de M. Bartholdi, commandé par les Alsaciens pour être érigé à Bâle, *la Suisse*

secourant les douleurs de Strasbourg pendant le siège de 1870, est à point pour nous renseigner. Deux figures allégoriques lourdes et redondantes, convenues de type, d'arrangement et de mouvement, derrière lesquelles s'abritent des personnages quelconques. Point d'unité, point de grandeur de silhouette, point de style, point d'expression jaillie d'une sincère veine de sensibilité. Est-ce par respect pour le sujet ou par considération pour la force des blocs et le travail des praticiens, que les exposants ont attribué la médaille d'honneur à l'auteur de ce colossal entassement? Les plus respectables sentiments y sont moins traduits qu'étalés; et combien peu de virilité foncière en cet étalage! Regardez encore le marbre gigantesque de M. Boucher, intitulé *la Terre.*

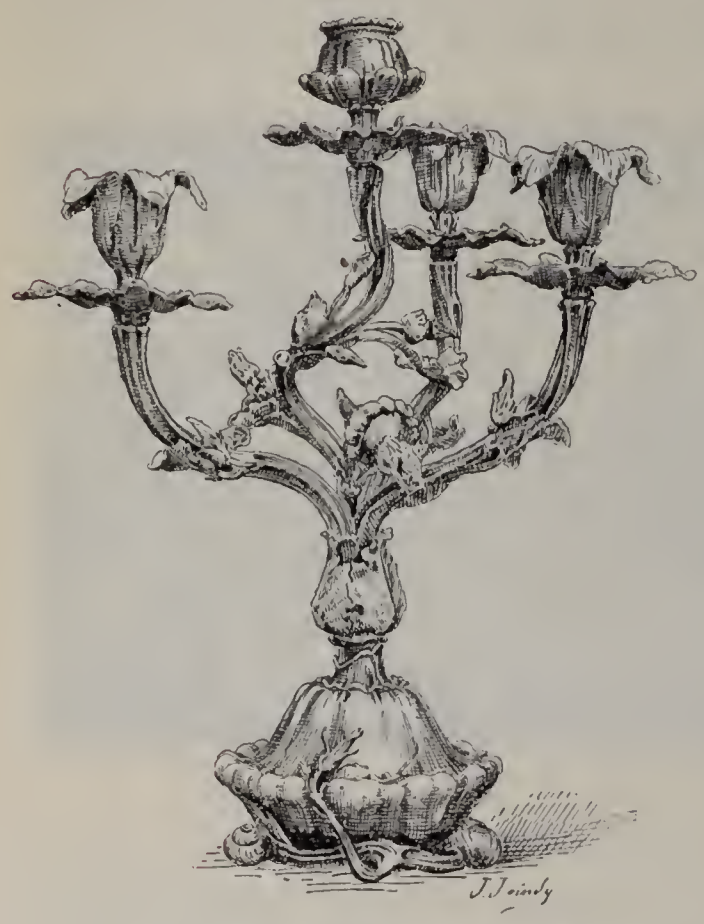
La Source, dessus de table en marqueterie de bois de couleur, par M. Majorelle.
(Salon des Champs-Élysées.)

Ce géant, d'allure incertaine, a beau être savamment taillé dans un bloc démesuré, sa vaine masse, habitée de pensées trop vagues, ne parvient pas à nous émouvoir. Ne confondons jamais la robustesse de l'ouvrier et la vigueur de l'art.

Il est, heureusement, trois ou quatre envois à tirer de pair, et j'y arrive. En premier lieu, c'est la statue équestre de *Jeanne d'Arc* de M. Paul Dubois, dont le modèle, exposé il y a quelques années, a été repris et vivifié de l'ensemble au détail avec le plus admirable scrupule. Sur un cheval aux formes nerveuses, merveilleusement étudié, l'héroïne, armée de toutes pièces, s'avance, l'épée à la main, levant des yeux d'angoisse vers le ciel. Le mouvement est très beau dans sa simplicité et rendu sans affectation, comme il a été senti. Pour la tête, M. Dubois s'est inspiré de la délicieuse tête en marbre conservée au Musée d'Orléans, fragment d'un monument du xve siècle, et longtemps donné, contre toute apparence, pour un portrait de la Bonne Lorraine. Ce n'est pas à tort, au fond, que l'artiste, en l'absence de tout document authentique sur les traits de Jeanne, lui a prêté ce magnifique masque, bien plus voisin de la vérité, à coup sûr, qu'une effigie d'atelier. De l'invention expressive au rendu minutieux de l'armure et du harnachement, l'œuvre est d'une distinction souveraine; d'une perfection épuisée, d'un

raffinement définitif. Ce bronze caractérise essentiellement l'artiste le plus noblement sévère à soi-même que je sache et dont l'exemple ne saurait, de nos jours, être trop médité.

Je parlerai, maintenant, de la *Jeanne d'Arc* de M. Antonin Mercié, destinée au monument national de Domremy. Ici la Pucelle est encore une pastoure, gardant ses moutons. La France lui apparaît sous la figure d'une reine couronnée, guerrière lasse, au bouclier rompu, blessée et défaillante. Un ressouvenir évident des statues du XIVe et du XVe siècle (je pense notamment à la statue dite *de Jeanne d'Armagnac*, du Palais comtal de Poitiers), parfaitement approprié au sujet et bien fait pour nous toucher, en dépit d'un peu de surcharge en accessoires, assure la signifiance historique de cette image. La bergère s'est élancée; elle a saisi la grande épée de la martyre et, faisant volte-face, elle la brandit, prête à voler au combat. J'aime peu le geste de Jeanne, sa main gauche sur son cœur, et je ne puis m'empêcher de trouver l'allure du groupe moins dramatique que théâtrale. Cependant, l'idée a de la nouveauté, ce qui est beaucoup. La France nous frappe, malgré tout, d'un émouvant caractère; sur le visage de Jeanne, une tendresse est empreinte dont on est douloureusement charmé, et la sculpture de M. Mercié se prévaut, une fois de plus, d'une belle aisance.



Candélabre bout de table, en argent, par M. Joindy.
Ciselure de M. Poutrait
(Salon des Champs-Élysées.)

Un morceau pittoresque d'une vigoureuse étrangeté, c'est la fin du combat d'un orang-outang de Bornéo et d'un homme, par M. Emmanuel Frémiet. Le puissant animalier a le goût de ces scènes, où l'humanité succombe sous les coups de l'élémentaire brutalité. A terre gît l'homme inerte, déjà mort, et que le titanique singe frappe avec une sorte de bestiale ivresse. Un petit orang-outang contemple l'affreux spectacle, quasi railleusement. On sent que l'artiste a modelé un tel groupe à pleines mains, d'une joie farouche. L'effet en est violemment personnel.

Je crois que c'est bien là tout le plus saillant de la section de sculpture des Champs-Élysées. Faisons compte, si l'on veut, du très élégant petit modèle d'une statue d'Henri de La Rochejaquelein, en longue redingote, en haut chapeau de feutre, la main à la garde de son épée, par M. Falguière; un *Potier nu,* étude excellente de M. Hugues; un sévère *Lutteur* en bronze, largement traité par l'Italien Ciffariello; une aimable statue en marbre de l'*Illusion,* un peu trop déjetée toutefois, et languissante, de M. Félix Charpentier; un groupe à la Clodion, de M. Gauquié, *Bacchante et Satyre*...

Ajoutez une multitude d'allégories, de nudités plus ou moins délicates, de monuments de place publique, de tombeaux et de portraits qui ne nous apprennent rien, et, par surcroît, une demi-douzaine de morceaux religieux qui semblent sortir des magasins du quartier de Saint-Sulpice, — entre autres le bas-relief de la *Vision de saint Antoine de Padoue,* de M. Denys Puech, taillé dans un morceau de marbre scintillant comme du sucre. Presque partout règnent l'à peu près, la grâce facile et le flottement intellectuel. Çà et là, une tentative particulière, une statue en bois, un mélange polychrome, un essai mal mûri et sans portée. Qui n'a remarqué, par exemple, la *Suzanne sortant du bain,* de M. Théophile Barrau, en marbre frotté de couleurs pâles, imitant l'épiderme? Les marbres teintés de M. Gérôme, imités maladroitement par ses disciples, arrivent à ce résultat de faire descendre le marbre au niveau de la cire du Musée Tussaud ou du Musée Grévin. Ce n'est point là, j'imagine, le but que l'on a poursuivi. Laissons donc ces singularités, absurdes ou misérables dès qu'elles se propagent. Si la polychromie sculpturale doit avoir pour effet de substituer la louche impression de la peau à celle de la chair, la titillation abjecte à la passion, son cas est réglé: nous n'en voulons plus. Mais j'ai hâte de mettre le principe de coloration hors de cause. Ce n'est pas la polychromie que nous condamnons, c'est un mode dérisoire et vil de simulation de la nature. Les maîtres de la Grèce et ceux du moyen âge nous ont trop bien montré ce que peut rendre, ornementalement, l'emploi des rehauts colorés sur les statues pour que subsiste le moindre doute à cet égard. Le tout est qu'on trouve le joint logique et le point qui convient.

Lampe en étain, décor de houx et de chrysanthèmes, par M. Claudius-Marioton. Appartient à M. Gagneau. (Salon des Champs-Élysées.)

Mes derniers mots seront pour constater l'existence d'une section d'objets d'art, diminutif de celle du Champ-de-Mars, au Palais de l'Industrie. J'y saluerai une fort belle épée commémorative de M. Louis Bottée, riche en détails ingénieux, bas-reliefs, figurines, animaux, allégories et ornements d'une composition de gravure en médaille et d'une ciselure achevée. Une vitrine renferme des bijoux d'une féerique légèreté, de M. Lalique; une autre, des cristaux, de M. Guerchet, à garniture d'argent repoussé et ciselé; d'autres, des étains généralement lourds, des pièces d'orfèvrerie des plus habiles artistes employés d'ordinaire par les fabricants tels, que M. Joindy

Paire de ciseaux à couper le raisin, en argent ciselé. M. J.-L. Deschamps, sculpteur; M. Tesson, orfèvre. (Salon des Champs-Élysées.)

ou M. Bonat[1]; quelques grès, quelques ivoires et quelques reliures. M. Majorelle, de Nancy, envoie une table en marqueterie représentant : *la Nymphe de la source*. Est-ce bien le rôle d'une table de nous évoquer le jaillissement de l'eau ? Sur un mur s'éploient des compositions de tapis. Inutile de s'étendre sur ce petit commencement. Bornons-nous à enregistrer ce fait que, désormais, le Salon de la Société des artistes est, comme celui de la Société nationale, largement ouvert aux manifestations de tout ordre, des arts mineurs comme des arts majeurs. Puissent, à présent, les maîtres ès arts et métiers mener sagement leur triomphe! S'ils voulaient écouter un bon conseil, chacun d'eux se contenterait d'exposer tous les trois ou quatre ans, lorsqu'il aurait à offrir aux connaisseurs des aboutissements de recherches nouvelles. Mais je le sais, d'avance, ils n'auront garde d'être prudents. Ils prendront l'habitude d'apporter aux expositions annuelles des échantillons de leur production courante. Telle, dès le lendemain de leur victoire, se dessine leur disposition. Avertissons-les bien haut et bien net. La première partie de leur jeu est gagnée. C'est leur affaire de ne point perdre la seconde par leur faute en lassant le public et en se conduisant au Palais des Champs-Élysées et au Palais du Champ-de-Mars comme dans leurs boutiques.

L. DE FOURCAUD.

1. Les carafes à eau et à vin de ce dernier, reproduites ici en planches hors texte, ont été ciselées par M. ARVISENET.

Lustre à lumière électrique, par M. GRAVELIN.

SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1895) : ORFÈVRERIE

CARAFES A EAU ET A VIN EN ARGENT DORÉ

PAR M. GEORGES BONAT

OÙ FINIT L'ART, OÙ COMMENCE L'INDUSTRIE?

I

Le fameux rapport du comte de Laborde sur les Beaux-Arts à l'Exposition de 1855, *dont tout le monde parle et que bien peu de personnes ont lu, contient, en ses 1035 pages, une mine inépuisable d'observations profondes, d'idées réformatrices et de projets qui gardent aujourd'hui encore un intérêt d'actualité et de nouveauté. Il n'a qu'un défaut : c'est d'être trop touffu et d'une telle abondance compendieuse que l'on a peine à démêler, dans la profusion des théories, l'écheveau énorme et si varié de la pensée de l'auteur. C'est pour cela sans doute que tant d'admirables et généreuses propositions formulées par lui pour répandre en France le culte des arts, en élever le niveau et en donner la jouissance à toutes les classes sociales, sont, pour ainsi dire, restées lettre morte. Que d'innovations, pourtant, applicables au temps présent, et en parfait accord avec nos aspirations démocratiques, on pourrait lui emprunter! Dans ces pages, écrites voici plus de quarante ans, il y aurait, pour un directeur des Beaux-Arts qui voudrait aujourd'hui rompre en visière à la routine et faire véritablement œuvre utile, de quoi conquérir la célébrité la plus légitime : il suffirait à celui-ci d'appliquer avec esprit de suite les idées émises par le comte de Laborde.*

Nous nous proposons d'extraire de ce rapport — qui n'a jamais été bien lu ni suffisamment médité par ceux dont il devrait être le guide constant — des articles courts et précis, pouvant se rattacher aux questions qui, à l'heure présente, s'imposent avec le plus de force à notre temps et prennent de jour en jour une importance plus grande.

Nous nous flattons que l'exhumation des passages essentiels d'un pareil document ne sera pas sans utilité pour les artistes, pour les décorateurs aussi bien que pour les fabricants, à l'attention desquels nous les recommandons.

L'ART est un pays montueux : celui qui s'élève le plus haut voit le plus loin, tandis que des hommes tout dévoués s'arrêtent faute de souffle, faute de hardiesse; heureusement que ce pays difficile a mille vallées plus gracieuses les unes que les autres, étagées successivement à la portée de toutes les forces, de tous les goûts. Avez-vous atteint le faîte, ne contestez pas le charme d'en bas. Êtes-vous resté aux étages inférieurs, jouissez de ce que vous y avez trouvé, sans nier que les autres, parvenus plus haut, aient découvert autre chose et plus de choses...

Chacun trouve bon en soi, utile au pays et glorieux pour la France, que l'industrie conserve sa supériorité sur le marché européen, qu'elle s'améliore, s'épure, fasse des progrès; mais on interdit aux artistes toute intervention dans l'industrie, et quand je propose aux industriels le moyen de devenir artistes, ce n'est plus la vulgarisation de l'art qui est en jeu. On m'objecte que je vais créer des prétentions, exalter les amours-propres, rendre intolérables les ouvriers, déjà trop disposés à se croire supérieurs à leurs véritables capacités : c'est la plus profonde des erreurs. Rien n'inspire plus la modestie que le savoir : rien ne fera rentrer plus sûrement l'ouvrier à la fabrique, rien ne le ramènera à son travail manuel, qu'il exécute en maître, comme la connaissance des chefs-d'œuvre dont il aura compris les beautés, qu'il renoncera à atteindre. L'ignorance, dans l'isolement, crée les illusions de l'amour-propre; l'instruction, au contact des grandes productions de l'art, remet les talents à leur rang et les prétentions à leur place.

Vous vous plaignez qu'abusant de l'intervention de l'art en toutes choses, les coiffeurs et les perruquiers s'intitulent artistes en cheveux, les tailleurs, artistes en vêtements; les modistes, artistes de la toilette : mes contemporains ont ri de ces prétentions; je les ai prises très au sérieux, et je n'ai trouvé d'autres torts à ces nouveaux artistes que de n'être pas assez artistes. Ils le seront désormais. Dans bien peu de temps, tel fabricant de fleurs artificielles s'intitulera élève de Saint-Jean et de Mlle Rosa Bonheur; tel tailleur vous prouvera qu'il a étudié dans l'atelier de Paul Delaroche, c'est-à-dire qu'en homme d'esprit, après quelque temps d'étude du dessin, ne s'étant reconnu ni le génie qui donne la gloire et la fortune, ni le talent qui fait vivre honorablement, il s'est mis dans l'industrie, choisissant, selon les circonstances, celle-ci ou celle-là, considérant qu'il n'en est qu'une mauvaise et dégradante : celle où l'on meurt de faim.

Ainsi stimulée par les amateurs, soutenue par les artistes, l'industrie rendra la vie à des métiers que, faute d'art, elle laissait dépérir.

Je sais que suivant l'opinion vulgaire, le grand mur de la Chine élevé entre l'art et l'industrie est l'utilité, l'emploi, la destination pratique des œuvres. Ce qui n'est d'aucun usage, ce qui n'a aucune application possible, en peu de mots, ce qu'on range dans les inutilités, est de l'art, et comme tel devrait prendre le premier rang dans l'estime publique; tout au contraire, ce qui a sa destination, son but, son emploi, sa raison d'être, est de l'industrie et, à ce compte, placé vis-à-vis de l'art à un rang inférieur : ainsi la cime des

monts qui plane dans le pur azur du ciel, domine le fond bourbeux de la vallée où s'agitent nos misères.

C'est là une erreur, un contresens, qu'il faut combattre et détruire à tout prix. Si je suivais le même ordre de comparaison, je dirais que l'art est le torrent qui prend sa source dans l'atmosphère radieuse des plus sublimes hauteurs, que l'industrie est ce même torrent devenu calme, large et navigable, portant à la mer les vaisseaux de commerce.

D'ailleurs, où finit l'art, où commence l'industrie? Y a-t-il des natures autrement douées, des études différentes pour former les artistes selon leur destination? Et dites-moi, dans la liste sommaire que vous allez lire, où commencera la bifurcation industrielle? Ghiberti était un bronzier, Benvenuto Cellini un orfèvre, Bernard Palissy un potier, Pénicaud un émailleur, Pinaigrier un verrier, Briot un fondeur d'étain, Boulle un ébéniste, Gouttières un faiseur de meubles. Voyez où cela nous mène : le trépied offert par les Grecs dans le temple d'Apollon ne pourra être considéré comme un objet d'art, parce que c'est un trépied, et la *Joueuse d'Osselets* des anciens, l'*Amiral Chabot* de Jean Cousin, la *Sapho* de Pradier, perdront leur caractère et leur mérite d'objets d'art parce qu'ils ornent une pendule!

Bizarrerie inattendue! Cette distinction de l'art et de l'industrie n'a de force et d'autorité que parce qu'elle est maintenue par les artistes supérieurs. Ils ont dit: Vous n'avez pas d'autre préoccupation que de gagner de l'argent, vous n'êtes pas des nôtres. Nous sommes des hommes d'imagination, vous êtes des gens d'affaires; nous sommes des artistes, vous êtes des marchands. Ce désintéressement est-il bien vrai? N'ai-je pas entendu parler d'une loi de la propriété intellectuelle qui tarife l'art, qui défend vos tableaux: tant pour les copier et les graver. Vous tenez boutique d'œuvres de génie et vous dédaignez Fourdinois parce qu'il vend son dressoir, Morel parce qu'il vend ses bijoux...! Reléguons donc ces classifications puériles dans l'antre des vieux préjugés.

On dit : « L'artiste n'a toute sa puissance, toute sa force, que lorsque, dégagé des liens qui le retiennent à la terre, il s'élève dans les régions supérieures. » Mais c'est une erreur à l'usage de la littérature : elle n'est partagée par aucun artiste sérieux, par aucun de ceux qui ont étudié pratiquement les arts et leurs moyens d'action. Tout au contraire, l'art, pour croître et s'élever, a besoin, comme la plante, de plonger ses racines dans le sol. Le terrain ou la base de l'art, c'est sa raison d'être, sa destination, son utilité. L'architecte dresse son plan et arrête le caractère de l'édifice quand il en connaît l'usage; le peintre fera sa composition après avoir vu la salle qu'il est appelé à décorer et avoir étudié le caractère de l'édifice, l'esprit qui l'habite, la foule qui y circule; le statuaire sait qu'il dépend de l'architecte, il s'associe à sa pensée en s'harmonisant avec la place et le monument qui recevra sa statue; l'orfèvre se rend compte des métaux et des matières qu'il met en œuvre, et de ses conditions elles-mêmes surgit dans la pensée des artistes la meilleure part de ces aspirations.

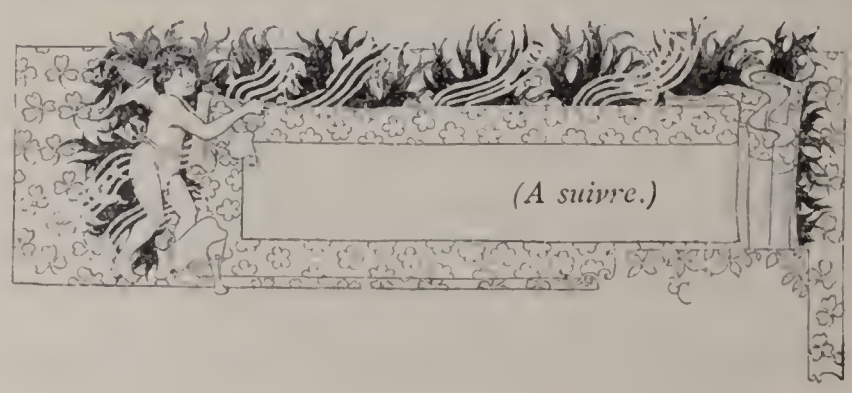
Quand l'art n'est que le luxe d'une nation, il se ressent du caractère superficiel et

conventionnel de tous les luxes; quand il satisfait des besoins religieux ou civils, militaires ou domestiques, il acquiert une physionomie, il prend une consistance, un aplomb, une fermeté qui n'est pas le moindre caractère de sa beauté.

L'art, à l'époque de la grande Renaissance du XIIIe siècle, puisait sa vie dans la nécessité de se plier à une destination, soit dans l'ornementation comme complément de l'architecture, soit dans une multitude d'applications industrielles. Du chantier de construction, de l'atelier des orfèvres sortirent tous les grands artistes en tous genres, car là se concentraient les plus riches, les plus nobles créations de l'art. En disposant un autel et ses retables, en dessinant un reliquaire ou une châsse, en modelant les cires qui peuplaient d'un monde de figures ces grandes compositions d'orfèvrerie destinées aux dressoirs et aux tables des princes, on esayait ses forces, on devinait soi-même ses propres tendances, on marquait sa voie et, comme Brunelleschi, Albert Dürer et tant d'autres, on devenait architecte, peintre ou sculpteur, souvent tout cela à la fois: ainsi se formaient des artistes hors ligne qui, tout en planant désormais au-dessus des nécessités du métier, conservaient de cette éducation première l'habitude d'appliquer leur art et de le plier à toutes les conditions de l'industrie. Aussi, dans ce temps, point de distinction entre l'art et l'industrie, entre l'artiste et l'artisan; les termes de métiers et d'ouvriers s'appliquaient indifféremment aux uns et aux autres. Lorsque tous les corps de métiers allèrent, en 1260, faire enregistrer leurs statuts, c'est-à-dire des règlements qu'ils s'étaient dictés à eux-mêmes, mais que personne ne leur avait imposés, et qui prenaient désormais un caractère légal, il ne fut pas question d'art. Les orfèvres, les imagers, les peintres, les huchers, etc., se partagèrent toutes les spécialités de travaux par lesquels l'homme parvient à rendre sa pensée et à exprimer ses sentiments, à montrer son goût pour l'élégance, quelles que soient d'ailleurs les matières qu'il a sous la main...

L'idée d'un art et d'une industrie distincts, d'un art élevé et d'une basse industrie, d'un art qui anoblit l'homme et d'une industrie qui le dégrade, n'était venue à personne dans tout le moyen âge, pas plus qu'elle n'avait eu cours dans toute l'antiquité. On s'échelonnait sans scinder; on se mesurait, on ne se classait pas... Un sculpteur travaillait-il le bois, c'était un hucher; sculptait-il la pierre, c'était un tailleur d'images: le talent n'y faisait rien, et, quelle que fût sa réputation, il ne prenait pas de titre qui le distinguât de ses compagnons moins bien doués.

Comte DE LABORDE
(1856.)



LA DECORATION FUNÉRAIRE (Obsèques de l'empereur Alexandre III de Russie)

1

2

1. Couronne en argent avec figure, de M. Falguière (Exécution par M. Aucoc).
2. Écusson supportant les armes de Russie, avec palmes et branches de chêne en argent (Exécution par MM. Christofle).

Faïences exécutées par Mme Moreau-Nelaton.
(IIe Exposition des Arts de la Femme.)

Bouteille en verre
décorée par Mme Christofle.

LA IIe EXPOSITION

DES ARTS DE LA FEMME

2e article[1]

Il faut que les femmes, en France, se mettent résolument à l'œuvre si elles veulent que notre pays conserve son ancienne suprématie dans les choses de goût. Voilà ce qui apparaît clairement aujourd'hui. Sans leur aide, toutes les entreprises masculines ébauchées depuis trente ans, tous les efforts d'organisateurs d'expositions, toutes les objurgations des économistes, toutes les démonstrations des statisticiens et les beaux discours des critiques d'art de plus en plus émus des résultats de la concurrence étrangère, tout cela restera sans effet! Ce sont les femmes qui commandent aux industries de luxe et peuvent les pousser au progrès. C'est sur elles qu'on doit compter pour faire aboutir le mouvement de renaissance des arts décoratifs auquel nous assistons. D'elles seules viendra l'impulsion suffisamment puissante qui déterminera une production générale plus élégante, originale, épurée, ayant les qualités de pondération, de stabilité et de logique dans la fantaisie dont la réunion est la marque de ce qu'on appelle un « style ».

C'est bien là ce qu'a compris la Société de l'Union centrale. Et c'est pourquoi celle-ci a formé, à côté de son Conseil d'administration, un *Comité de Dames*. C'est pourquoi elle organise des expositions du genre de celle qui a eu lieu aux mois de mai et de juin derniers. S'arrêtera-t-on là? Se bornera-t-on à ces démonstrations vraiment bien platoniques? Il faut espérer que non. La femme distinguée que l'Union centrale a chargée de l'organisation de ce mouvement, Mme Pégard, songe à entrer dans une voie pratique et à serrer de près les problèmes dont la solution s'impose. Elle voudrait que le *Comité de Dames* fût divisé en trois sections. La première section s'occuperait de tout ce qui touche à la *propagande :* montrer aux femmes françaises le grand rôle qui leur incombe et qu'elles ont à remplir pour purifier nos industries d'art de ce qui les déshonore; les liguer en quelque sorte sous le drapeau de l'art et leur donner un mot d'ordre (comme à la Société des *Arts and Crafts* en Angleterre), afin d'imprimer

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, xve année, page 321.

au mouvement l'unité qui fait la force, l'homogénéité sans laquelle on n'aboutit à rien; en un mot intéresser la femme de n'importe quelle condition, grande dame ou petite bourgeoise, artiste ou ouvrière, à l'œuvre patriotique qui, soit par la commande d'objets originaux, soit par la guerre incessante faite à la production courante sans goût et sans grâce, redonnera à l'industrie française le prestige souverain par lequel elle régna jadis en maîtresse sur les marchés du monde! Une fois cette ligue constituée, quelle est la femme qui ne tiendra pas à honneur d'en faire partie? A Paris comme en province, les adhérentes ne se présenteront-elles pas en foule, si on sait leur parler le langage qui convient, si on leur prouve qu'elles ont une mission à remplir indispensable aux intérêts du pays, si on s'adresse à leur cœur ou même à leur vanité? Et pour celles que l'attrait du dévouement à une cause grande et noble ou d'un devoir social à remplir serait insuffisant à entraîner, n'y aurait-il pas bien d'autres moyens de les grouper dans la ligue que je rêverais de créer? Il me semble facile d'en imaginer. On pourrait en tout cas emprunter pour cela quelques exemples topiques à l'Amérique où les associations féminines de ce genre ne se comptent pas : dans le Rapport sur l'*Enseignement des arts décoratifs aux États-Unis* que nous avons publié il y a deux ans, on verra comment fonctionnent dans toutes les villes les *Sketchs Clubs,* les innombrables *Societes of Decorative Art,* et à quels étonnants résultats sont parvenus les *Sociétés pour l'enseignement industriel,* composées presque exclusivement de femmes.

La seconde section du Comité des Dames aurait, d'après le programme que prépare Mme Pégard, à étudier les questions qui touchent au *Travail.* Ah! que de belles et utiles choses à faire dans cet ordre d'idées et quel ample thème pour de généreuses bonnes volontés! Songez aux difficultés effroyables que rencontrent les femmes qui se vouent aux professions artistiques, aux salaires misérables de ces ouvrières dont les doigts de fée produisent des merveilles, et à la mine précieuse, laissée inexploitée, de ces talents qui, faute d'une instruction suffisante, faute d'un peu d'aide et d'une intelligente impulsion, végètent obscurément et ne sortent pas des médiocres compositions qu'imposent ou la mode ou le mauvais goût opiniâtre d'une clientèle qui ignore tout de l'art. La femme du monde, la bourgeoise, toutes celles qui achètent, et dont le sentiment d'élégance se développe au hasard des promenades dans les magasins en vogue, ne savent ni comment ni par qui sont façonnées les jolies bagatelles qui servent à les rendre plus belles. Le jour où elles entreront en communication plus directe avec ces habiles productrices, on peut être sûr que l'art trouvera son compte à un tel rapprochement. Je voudrais que le Comité des Dames de l'Union centrale prît l'initiative de deux ou trois publications, dont le besoin est absolu. Il faut faire paraître une sorte de manuel à l'usage des jeunes filles qui se destinent aux carrières des industries d'art. Ce petit livre donnerait, sous une forme concise, méthodique et bien claire, tous les renseignements nécessaires sur les écoles spéciales de dessin ou les cours du soir destinés aux femmes, sur les écoles professionnelles existant dans Paris ou les départements, sur la nature des connaissances obligatoires pour chaque métier, les ressources que celui-ci offre, etc. Ce sont là des notions précises qui font totalement défaut. La plupart du temps les jeunes filles s'engagent dans la vie, pour ainsi dire au hasard, poussées par les circonstances, sans que leurs aptitudes ni leurs préférences entrent en ligne de compte pour le choix de leur carrière, faute de

ce document que je réclame, et qui fournirait aux intéressées le moyen de se déterminer en connaissance de cause. La Ville de Paris, l'État, les Chambres syndicales ont, depuis quelques années, réalisé nombre d'utiles créations dont pourraient profiter les femmes si elles en connaissaient mieux l'existence.

Je pense aussi qu'il y aurait lieu pour le Comité d'organiser des conférences pratiques et de multiplier les occasions de rapprochement entre les consommatrices et les productrices. Il est urgent d'établir une base d'entente, sans quoi il ne serait pas possible d'arriver à un progrès quelconque. Pour se comprendre, il est indispensable de parler la même langue. Or, quand on n'a pas sur l'art, sur les métiers, sur le goût, les connaissances positives qui permettent à tous de fonder une appréciation en dehors du sentiment essentiellement personnel, sur un critérium fixe, c'est comme si des interlocuteurs prétendaient discuter en employant des idiomes différents. La première condition pour juger une œuvre d'art, c'est de savoir les principes invariables qui président à sa composition, car il en est de tels, surtout pour les objets d'ornement soumis aux rigoureuses conditions de destination et de matériaux employés. Quel accord, en vérité, difficile entre l'artiste, l'ouvrière qui, sachant les lois de son métier, se place pour ses compositions à un certain point de vue, et la femme qui ne se guiderait, pour acheter, que sur le caprice désordonné, la fantaisie d'autant plus exigeante qu'elle ne s'appuie sur aucune science!

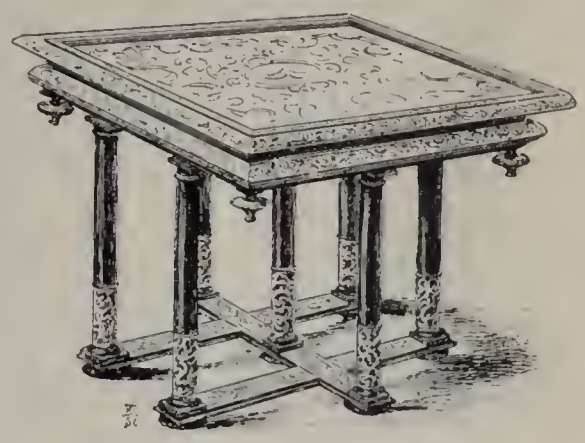


Table en argent repoussé, par Mme Charcot. (2e composition des Arts de la Femme.)

La IIe Exposition des Arts de la Femme, s'il s'en est dégagé une leçon, a surtout prouvé la nécessité de ramener à l'unité de point de vue les femmes du monde et les professionnelles. A considérer, en effet, les objets exécutés par les premières, et la plupart des projets décoratifs sortis du crayon des secondes, on pouvait y apprécier la distance qui va sans cesse grandissant entre l'éducation artistique qu'on distribue dans les écoles spéciales, et celle dont est pourvue la majorité féminine. Dans les écoles spéciales on donne de l'art une certaine notion, et dans le monde on en a une autre, absolument différente et souvent outrageusement fausse. Voilà ce qui apparaît avec une cruelle évidence. Le danger de cette inégalité, de cette différence d'optique dans la compréhension et la vision de l'art, on le devine aisément sans qu'il soit besoin d'insister. Un certain accord sur les principes est donc indispensable, et si les femmes qui achètent sentent, jugent à l'opposé des femmes qui composent et inventent, loin de marcher dans une voie de progrès, l'art ira à l'aventure, livré à tous les vents. Celles-ci auront beau avoir la meilleure volonté du monde pour remplir leur rôle de protectrices généreuses et élégantes, celles-là auront beau faire des chefs-d'œuvre, comme il n'y aura pas entente, le résultat sera déplorable. On remédiera, dans la mesure du possible, à cet inconvénient, par les conférences dont je parle.

A coup sûr, il y avait, parmi les œuvres exposées au Musée des Arts décoratifs par des femmes du monde, quelques pièces vraiment intéressantes, témoignant d'une

instruction artistique supérieure, d'une virtuosité à laquelle il semble que, seules, des professionnelles puissent parvenir. C'est un bon symptôme. Mais combien rares sont les cas de ce genre! L'envoi de Mme Jonnart, la très jeune femme de l'ancien ministre des travaux publics et la fille de cet homme de goût raffiné qu'est M. Aynard, l'éminent député de Lyon, a été une surprise non seulement pour les artistes décorateurs eux-mêmes, étonnés de se trouver en présence d'un talent de cette force, mais aussi pour les autres exposantes, qui ont immédiatement compris leur infériorité en face d'une pareille émule. C'est que dans les délicieuses miniatures exposées par Mme Jonnart, dans ses illustrations de missels, dans ses compositions de bijoux, il n'y a pas seulement l'habileté d'une femme adroite à manier l'aquarelle, à disposer d'aimables scènes et à grouper des jolies taches de couleurs : il y a surtout une science sérieuse de composition, aidée des qualités d'invention, de grâce et de charme qui constituent l'originalité. Mme Moreau-Nelaton, qui décore avec tant de goût des faïences qui deviennent des pièces de musée, n'en est plus à faire ses preuves : c'est une céramiste de premier ordre. Mais, à part ces exceptions et quelques autres, les femmes du monde montrent plutôt de l'ingéniosité que du savoir véritable. Il est vrai que plusieurs apportent dans leur ouvrage une conscience d'artisante : telle Mme Charcot, dont la table en argent repoussé, d'un goût fort contestable, n'en est pas moins d'un travail plein de difficulté; telles, Mme Brouardel, la duchesse d'Uzès, Mme Pailleron, Mme Poulain de Corbion, la princesse Georges Bibesco, dont les pyrogravures, d'une exécution attentive, ne manquent de saveur que faute d'un dessin plus souple et plus libre; telles encore Mmes Paul de Ségur, Waldeck-Rousseau, Léon Say, Kraft, les duchesses d'Estissac et de Bergher, etc., dont les broderies témoignent d'une application exemplaire; telles enfin Mme Christofle, qui a mis une fantaisie piquante dans le décor d'une bouteille de verre employée comme luminaire, ou Mmes Deville, Fuchs, Ganderax, Imbault, Hardon, Lasserre, qui, soit qu'elles peignent des éventails, soit qu'elles composent des dentelles, dépassent le niveau de ce qu'on est convenu d'appeler « talent d'amateur ».

Mais, en regard de la plupart de ces œuvres, placez les envois des jeunes filles sorties soit de l'École nationale des Arts décoratifs, soit de l'École normale de M. Guérin, et vous vous rendrez immédiatement compte de l'énorme distance qu'il y a entre l'idéal de celles-ci et de celles-là. C'est une tout autre conception de l'Art. Les femmes du monde ne visent qu'à la reproduction ou à l'imitation des styles anciens, tandis que les jeunes femmes pénétrées de l'enseignement de nos écoles s'essayent aux compositions originales, s'appliquent à des recherches nouvelles. Les premières ne songent qu'au passé, les autres marchent de l'avant.

Eh bien! il y a là une anomalie qui doit cesser. Il faut que les femmes du monde soient tenues au courant du mouvement qui se prépare. Il faut qu'on les initie aux doctrines qui sont enseignées dans les écoles. Sans cela il leur sera impossible de rien comprendre à l'Art, qui déjà commence à s'en dégager. C'est à l'Union centrale qu'incombe cette tâche.

VICTOR CHAMPIER.

PHOT. & TYP. DES CHATELLES

DÉCORATION D'UNE BOITE DE PAPIER A LETTRE

Composition de Mlle POIDEVIN, élève de l'École Normale de Dessin,

exécutée pour M. LOUIS GEISLER — Faïenceries des Choisilles et de La Chapelle (Yonne)

LES PAPIERS PEINTS JAPONAIS

La mode des papiers peints a été importée au Japon par les Chinois. Du reste, à peine furent-ils en possession de cette nouvelle invention, que les Japonais la transformèrent, la modifièrent de mille manières, et lui imprimèrent ce cachet particulier que l'on retrouve dans tout ce qui sort de leurs mains.

On dit que l'invention des papiers peints pour décorer les murailles est due à un Chinois nommé Tsaï Lun, qui vivait l'an 105 avant Jésus-Christ; elle ne fut importée au Japon que cinq cents ans plus tard.

Les nombreux usages pour lesquels le papier est employé au Japon causent une surprise aux étrangers, qui ne sont nullement habitués à voir cette matière utilisée de tant de manières.

Le style et les dessins des papiers peints japonais ne semblent pas avoir changé depuis des siècles. Certains explorateurs anciens parlent de papiers peints ressemblant beaucoup, si du moins il faut en croire leurs descriptions, à ceux que l'on fabrique actuellement.

La fabrication des papiers peints est restée encore de nos jours une industrie essentiellement domestique. Il y a bien quelques manufactures fondées récemment, mais elles sont en petit nombre. Les simples paysans sont eux-mêmes fabricants de papiers peints et, pendant l'été, lorsque la terre réclame leurs soins, ils laissent leur travail décoratif pour le reprendre en hiver.

Les installations sont naturellement très simples : il n'y a jamais qu'une cuve à peine large comme un vulgaire baquet, et un plateau à anse sur lequel se fabrique le papier. Tout le personnel de l'établissement se réduit à une femme et un enfant.

Le plateau dont la femme fait usage a un rebord en bois; le fond est formé d'un treillis de fibres de bambou recouvert d'une pièce de soie. Dans la cuve se trouve la pâte à papier; l'ouvrière plonge le plateau dans la cuve et l'en retire recouvert d'une certaine quantité de pâte. Par un mouvement méthodique des bras elle étend la pâte sur le fond du plateau en couche régulière, puis laisse reposer le tout de manière à laisser l'eau filtrer à travers la soie. Lorsque la pâte a pris de la consistance et que la feuille de papier bien qu'encore humide est cependant déjà solide, l'ouvrière la détache du plateau en renversant celui-ci. Elle empile ainsi successivement les feuilles de papier, les unes au-dessus des autres; puis, quand elle en a ainsi superposé un certain nombre, elle place au-dessus de la dernière une planche et quelques pierres pour obtenir une certaine pression. Cette pression hâte la dessiccation du papier, mais pour l'achever, il faut étendre chaque feuille isolément sur une planche de dimensions appropriées. Quand le papier est bien sec, on le roule pour la vente.

Pour les papiers communs, les couleurs sont posées dessus au moyen de plaques découpées représentant le dessin que l'on veut obtenir. Ces plaques sont parfois exécutées par les premiers artistes. En général, elles reproduisent la nature avec une exactitude scrupuleuse. Les dessins ainsi obtenus sont souvent fort beaux et d'un grand effet artistique.

Tokio est le centre de la fabrication des papiers cuirs. Ces papiers sont de couleurs très variées, et les motifs qui les décorent sont aussi de genres très différents. On les fabriquait autrefois en morceaux de petites dimensions, mais maintenant on les vend en pièces beaucoup plus grandes. Une des principales manufactures de papier cuir est celle de la société Yamaï Hekishi Shawan, fondée il y a quelques années par le gouvernement impérial pour introduire dans le pays les méthodes de fabrication française.

Il y a trois ans le gouvernement a décidé d'abandonner toute entreprise commerciale, et la manufacture a été vendue aux propriétaires actuels. Pour fabriquer les plus beaux papiers à reliefs, on se sert de larges feuilles d'un papier fait avec l'écorce du mûrier sauvage. Ce papier de mûrier est d'abord imbibé d'eau, ce qui le rend souple; on le place ensuite sur une planche dans laquelle a été gravé le dessin que l'on veut obtenir, puis on le bat jusqu'à ce que le papier ait bien pénétré dans toutes les découpures du bois.

On fait alors subir au papier une première dessiccation, puis on étend sur ses deux faces une couche de colle. On l'enduit ensuite d'un liquide astringent destiné à faciliter la prise de la laque. La laque n'est posée que lorsque le papier est parfaitement sec. Lorsque la couche de laque a été étendue sur le papier, et avant qu'elle ne soit sèche, on la recouvre d'une feuille d'étain, puis d'une flanelle sur laquelle on passe une brosse douce.

L'opération suivante consiste à sécher la laque. A cet effet le papier est suspendu dans un séchoir maintenu à température constante. Quand la première couche est sèche, on en met une seconde par le même procédé. Après cette dessiccation, la laque prend une couleur d'or bruni.

On étend alors sur le papier une couche d'une substance particulière qu'on appelle *Sabi*, ce qui, traduit littéralement, veut dire *rouille*. Cette substance fait ressortir toutes les lignes délicates du dessin et relève la teinte de l'or. Cette partie de la fabrication est tenue secrète.

La couleur de fond est posée au moyen de brosses. Les autres parties du dessin, les fleurs, les lignes fines, etc., sont faites à la main. Le coloris couvre presque complètement toute la surface.

La différence entre les papiers cuirs japonais et les papiers français consiste en ce que en France on ne fait pas usage de laque : le dessin est fait par impression polychromatique. Le relief est donné par des machines et le vernis est posé ensuite.

Au Japon, tout est fait à la main, le relief en premier lieu, puis la couleur. La laque augmente beaucoup la durée du papier.

Les papiers japonais sont à très bon marché, en raison du bas prix de la main-d'œuvre. Mais les prix tendent à s'élever de jour en jour.

(The Decorator and Furnisher.)

ALLEMAGNE

L'École d'art décoratif de Barmen. — Le ministre du commerce et de l'industrie de Prusse vient de créer, il y a quelques mois, une école d'Art décoratif à Barmen. Cet établissement comprend actuellement comme personnel enseignant : un architecte, deux peintres, un ingénieur, deux dessinateurs, un sculpteur et onze professeurs. Il se divise en trois parties principales, savoir : une école pour l'instruction générale, une école de travaux pratiques et une école d'art décoratif, qui se divise elle-même en quatre sections. On se propose de construire de nouveaux bâtiments pour les divers services de l'école qui ne sont encore installés que d'une manière provisoire.

ÉTATS-UNIS

Un musée de cristallerie a Boston. — Boston est une des plus anciennes villes des États-Unis. Aucune autre ne possède autant d'établissements d'instruction, de musées, de collections artistiques, et parmi toutes ces richesses, le muséum du Collège Harward est, au point de vue de la cristallerie, un des plus intéressants et des moins connus.

En gros et en détail, le développement de l'industrie du verre en Amérique paraît dans une certaine mesure absolument anormal, ce qui provient vraisemblablement de la politique de protection adoptée dans ces dernières années. Grâce à la protection, en effet, les produits étrangers n'ont pu continuer à se vendre en Amérique, et les fabriques nationales ont été forcées, bon gré mal gré, de s'affranchir du joug de l'étranger.

Toutefois, il y a encore sur le territoire de l'Union fort peu de musées et fort peu de collections privées, de sorte que l'art industriel y manque d'un de ses principaux soutiens.

C'est un inconvénient du système protecteur qui empêche l'importation des objets étrangers.

Pour faire vivre leur industrie du cristal, il restait encore un moyen aux Américains, c'est de copier les modèles étrangers, sinon dans tous leurs détails, au moins dans leurs grandes lignes, et c'est en effet ce qu'ils ont fait. C'est l'impression que l'on éprouve lorsqu'on visite leurs collections de cristaux et en particulier celle que nous signalons ici. Il est regrettable que cette collection ne soit pas appréciée à Boston à sa juste valeur. Elle mérite cependant une mention spéciale, car elle est fort intéressante, et l'on nous saura gré de la signaler ici. — *(Das Diamant.)*

L'Institut technologique du Massachussetts vient de faire une demande de subside à la législature de l'État. Ce subside, qui s'élève à vingt-cinq mille dollars par an pendant six ans, est destiné à faire face aux dépenses courantes qui vont sans cesse en augmentant.

L'Institut technologique du Massachussetts est, comme on le sait, un établissement de premier ordre dont l'éloge n'est plus à faire et dont la renommée s'étend chaque jour de plus en plus. Cet établissement, comme tous ceux du même genre, voit le nombre de ses élèves croître chaque année. Il en résulte que ses dépenses suivent une progression ascendante sans qu'il en soit de même pour les recettes. L'Institut a reçu, il est vrai, dans ces dernières années, des dons et des legs fort

nombreux; mais en général ces dons ou ces legs étaient affectés à des buts spéciaux et n'amélioraient en rien le budget de l'Institut. Il est plus que probable que la législature de l'État accordera la subvention qui est demandée par cet établissement. — *(The American Architect and Buildings News.)*

Création d'une Fédération des Beaux-Arts a New-York. — Grâce aux efforts persévérants de la *Ligue des Architectes*, on vient d'arrêter à New-York les bases d'organisation d'une Fédération des Beaux-Arts qui comprendra toutes les principales Sociétés de la ville qui, de près ou de loin, s'intéressent aux beaux-arts. Dans une réunion préliminaire qui a été tenue il y a quelque temps, on a décidé la formation d'un Comité comprenant trois délégués de chacune des Sociétés confédérées et chargé d'arrêter les statuts de la future Fédération. Cette organisation, encore provisoire, deviendra sans doute définitive avant peu.

La décoration du City Hall de Philadelphie. — L'exemple donné par New-York vient d'être imité par Philadelphie. Il y a quelque temps, un Comité formé par les délégués du Muséum de Pensylvanie, de l'Institut Drexel, de l'École de dessin pour les femmes, du Club des Arts de Philadelphie, de l'Institut Spring Garden et de la section d'architecture de l'université de Pensylvanie, s'est réuni pour arrêter les bases de la création d'une grande Commission chargée de s'entendre avec le service des travaux publics au sujet de la décoration intérieure du nouveau *City Hall* de Philadelphie. Nous ne savons pas si cette grande Commission fournira des fonds pour acheter des objets d'art ou bien si elle agira seulement comme organe consultatif. Quoi qu'il en soit, il est certain que la mesure qui vient d'être prise à Philadelphie est excellente, et on ne peut que s'en féliciter. La grande Commission, composée des citoyens les plus compétents en matière d'art, a toute qualité pour donner son avis lorsqu'il s'agit de la décoration d'un des plus importants édifices de la ville. Comme nous l'avons déjà dit, c'est en créant de semblables Commissions qu'on arrivera à intéresser le public en matière d'art et à stimuler l'émulation de nos architectes.

Mort de M. William T. Walters, de Baltimore. — De tous les amateurs éclairés, dont le nombre s'accroît chaque jour aux États-Unis, M. T. Walters était certainement l'un des plus connus en France: il aimait passionnément les arts et les artistes de ce pays. Il vient de mourir dans sa splendide demeure de Baltimore, à l'âge de soixante-quatorze ans. C'est dans le commerce des légumes qu'il avait acquis une fortune évaluée à plus de dix millions de dollars. De bonne heure il avait commencé à acheter des objets d'art, et sa collection est une des plus précieuses qui existent en Amérique. En 1861, il avait entrepris un grand voyage, au cours duquel il avait fait de magnifiques acquisitions. A son retour, il fut choisi par M. Corcoran comme administrateur du Musée Corcoran à Washington, et président de la Commission d'achat. Il fut commissaire des Beaux-Arts pour les États-Unis aux Expositions de Paris en 1867 et 1878, et à celle de Vienne en 1873. Il publia en 1885 une *Étude sur Barye*, dont il possède la collection la plus complète qui soit des œuvres de ce maître. Le fils de M. T. Walters a hérité heureusement des goûts artistiques de son père.

RUSSIE

Un musée a Tiflis. — On sait que les monastères de la province du Caucase possèdent un très grand nombre d'objets anciens se rapportant en général à l'exercice du culte, et qui forment dans leur ensemble un trésor artistique des plus précieux. Afin d'arracher ces richesses à la destruction et en même temps pour donner au public une plus grande facilité pour les connaître, le gouvernement russe aurait, paraît-il, l'intention de réunir tous les objets dispersés dans les divers monastères et d'en former un musée accessible au public. Il faut souhaiter que cette idée soit mise à exécution, car ce musée rendrait de grands services aux artistes aussi bien qu'aux amateurs d'art.

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

Bordeaux. — Imp. G. Gounouilhou, rue Guiraude, 11.

Exposition internationale de Bordeaux. Le Palais principal.

L'EXPOSITION DE BORDEAUX

Médaille de la Ville de Bordeaux.
Composition de M. Henri Dubois.

Au premier abord, on la devine artiste, cette avenante ville de Bordeaux, aux aspects coquets, aimables; les édifices, les hôtels, les maisons même s'y montrent à vous parés, attifés, vous souriant en quelque sorte comme les alertes grisettes aux yeux de diamant noir. A Bordeaux, le peuple se montre gai et poli, la richesse n'y est ni guindée ni prétentieuse, le commerce nullement rébarbatif; ceux qui l'exercent ne croient pas, comme aillleurs, que, pour courir plus légers vers la fortune, il leur faille se débarrasser de leurs aspirations artistes.

Au point de vue de l'art et plus spécialement de l'art décoratif, il est véritablement bien intéressant ce milieu qui, tout en devenant très moderne, partant quelque peu cosmopolite, a su cependant rester bordelais.

Là on n'est pas seulement à cent cinquante lieues de Paris, on se trouve en pleine Gascogne, pays de primesaut et de franches allures; la race a conservé son originalité, même dans les classes bourgeoises; le goût diffère quelque peu du goût parisien. Sous ce brillant soleil les couleurs vigoureuses font bel effet, aussi les jolies femmes — c'est-à-dire toutes les femmes — ont-elles une tendance à préférer le rouge au rose, le jaune au soufre — les gris sont un peu délaissés. — D'ailleurs, dans ce pays de la fierté et

Porte d'Aquitaine, à Bordeaux.

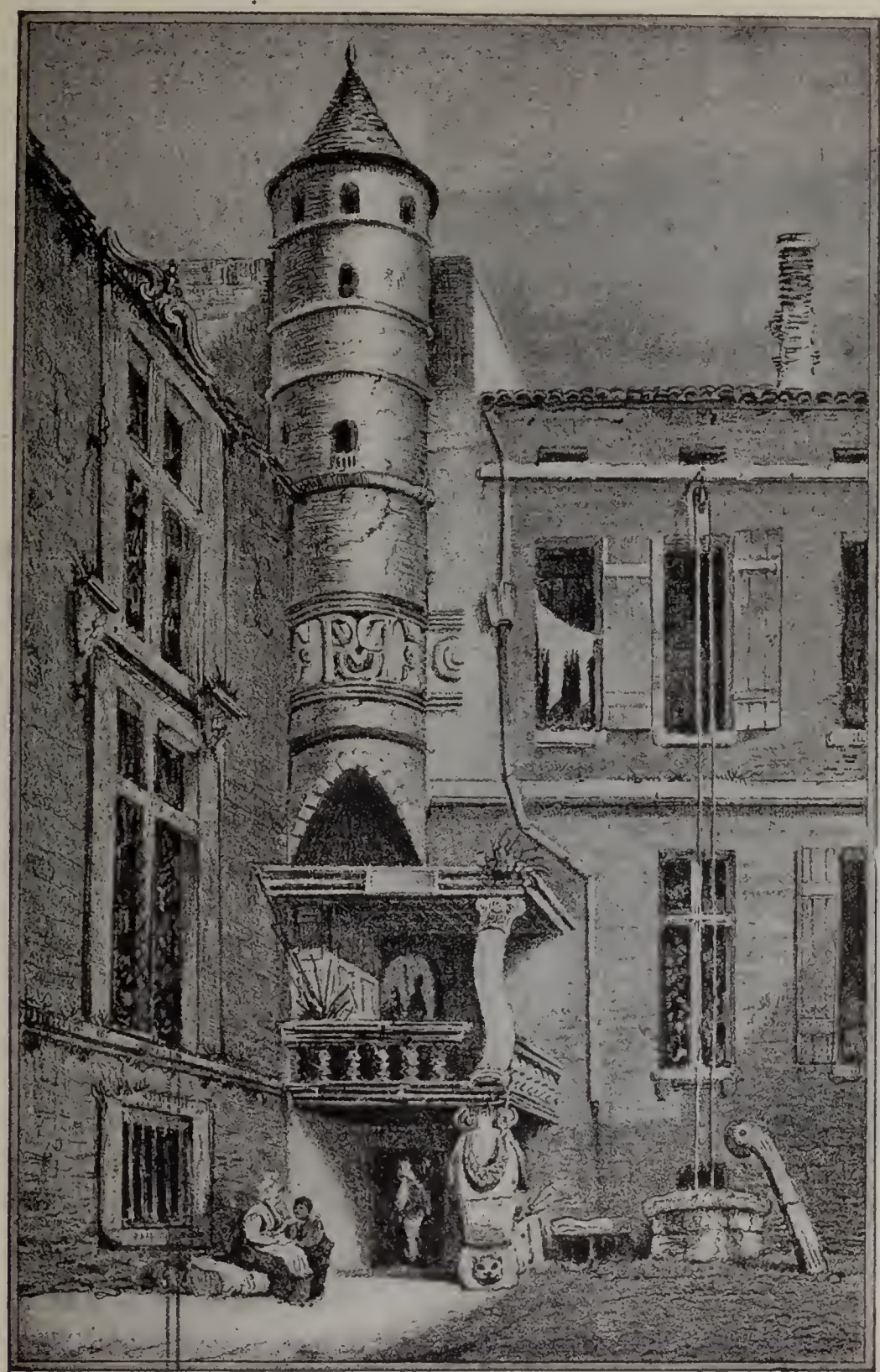
(D'après un cliché de la Photographie des Arts à Bordeaux : *Histoire de Bordeaux*, par Camille Jullian.)

de la finesse, tous ont aimé le sentiment de l'élégance; il n'est pas jusqu'au charretier qui n'en possède quelque notion : ses chevaux portent de légers colliers agrémentés de petites glaces, d'ornements en cuivre jaune qui resplendissent au soleil tant ils sont bien fourbis, et on le sent orgueilleux de ce bel harnachement.

J'ai vu plusieurs des « Salons » organisés par la Société Philomathique et j'ai constaté que la moyenne des œuvres exposées était bien supérieure à ce que l'on peut attendre d'une ville qui est surtout une ville d'affaires. On trouve à Bordeaux un groupe d'artistes locaux et d'amateurs parmi lesquels on remarque des talents très réels; d'autre part, dans une sphère artistique plus élevée, il y a toujours eu là-bas quelques artistes excellents, quelques maîtres peintres ou sculpteurs qui n'eussent pas été déplacés à Paris, mais qui, séduits par la position de cette ville charmante — tout près de la mer et à quelques heures des montagnes, — s'y sont fixés et ont réussi à s'y créer d'enviables situations.

En Guyenne on paraît avoir toujours aimé les peintures et les marbres, les beaux meubles, les fins objets d'art, les étoffes exquises — les richesses exposées dans la Section française de l'art ancien ne sauraient laisser aucun doute à cet égard. — Depuis de

longues années, on est devenu fort «bibeloteur» à Bordeaux. Evidemment, cet amour du bric-à-brac pourrait bien être blâmé à un certain point de vue, mais enfin il est cer-



Ancienne Maison de la rue du Mirail, à Bordeaux.
(*Histoire de Bordeaux*, par Camille Jullian.)

tain que le goût s'y est affiné, l'originalité que nous commençons à poursuivre dans l'art décoratif devra bien quelque chose à cet engouement devenu peut-être excessif,

mais qu'il a été bon d'encourager à un certain moment. A Paris, on commence déjà à voir poindre — mais combien la lueur en est faible — l'aurore d'un style nouveau; si le Dieu de l'art lui prête vie, ce style sera vite compris à Bordeaux, car l'éducation de l'amateur y est à peu près complètement faite aujourd'hui.

Mais, et j'ai hâte de le dire, leur goût pour l'art ancien n'empêche pas les Bordelais de comprendre l'art moderne; les exposants du « Salon parisien », où se trouvent réunies les plus belles créations de nos industries de grand art, les exposants du Salon parisien ne sont pas mal satisfaits : ils ont, paraît-il, assez bien vendu [1].

Bénitier de faïence de Bordeaux (XVIIIe siècle). Collection de Mme Charroppin.

***

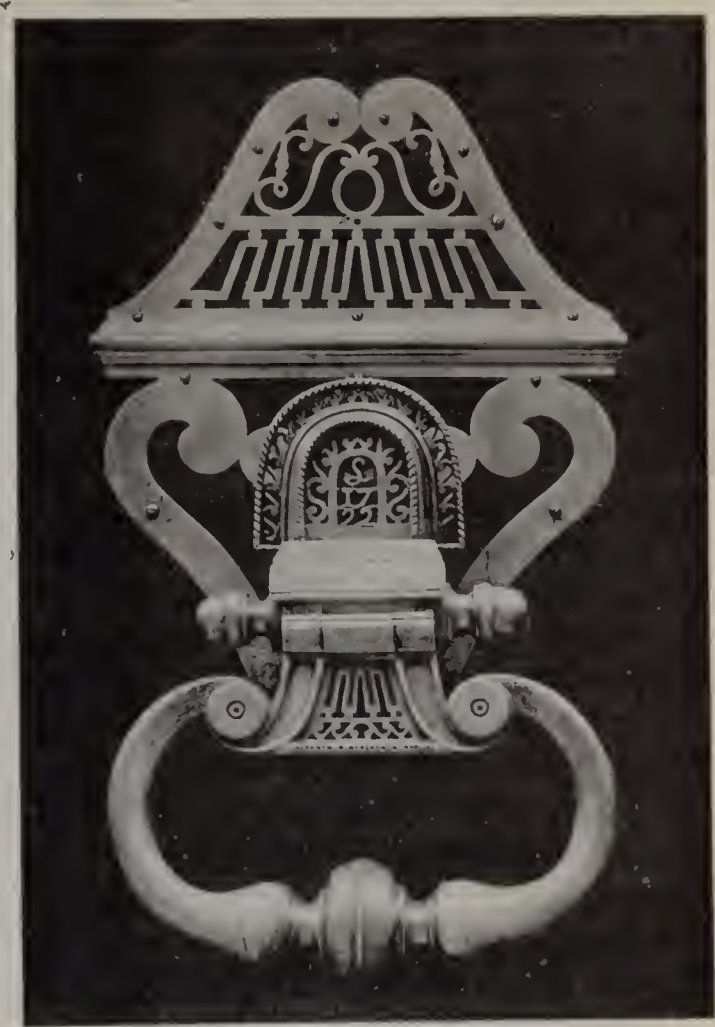
L'École municipale des beaux-arts et des arts décoratifs de Bordeaux est placée sous la direction d'un artiste de mérite, M. Achille Zo, précédemment directeur de l'école de Bayonne; le niveau des études y est élevé, mais les arts décoratifs n'y ont, semble-t-il, que la seconde place, la première étant réservée aux arts proprement dits : peinture et sculpture. Cependant on comprend ici la nécessité de donner aux artisans de certaines industries une instruction spéciale suffisamment développée, une forte éducation artistique. Les industries d'art ont une très réelle importance à Bordeaux, où elles forment un groupe très varié; il y a ici des fabriques ou des ateliers de vitraux, de bronzes, de meubles, de décoration céramique, de peintures décoratives. Enfin, il ne faut pas oublier les arts de la femme, la broderie, les dentelles, le corset, la robe et les confections, etc.; toutes ces industries veulent vivre, se développer, prospérer, grandir; elles montrent des énergies qui surprendraient nos Parisiens trop disposés à croire la province toujours paresseusement endormie.

Par exemple : il s'est fondé à Bordeaux, en 1888, un Syndicat général de l'ameublement qui est affilié à l'*Union centrale des arts décoratifs;* le Syndicat possède une

1. Le Salon parisien, disposé avec beaucoup de goût, renferme de véritables merveilles; quelques noms des principaux exposants feront comprendre combien cette exhibition est brillante. Citons : pour les meubles, Quignon, Schmit, Forest, Chevrié, Hamot; pour les tapisseries, Braquenié; pour les bronzes, Susse, Thiébault, Raingo; pour l'orfèvrerie, Bain-Taburet, Christophe et Deriche; pour la joaillerie et la bijouterie, Vever et Boucheron; pour l'émaillerie, Jean; pour les porcelaines et cristaux, Le Rosey; pour les pianos, Erard, Pleyel; ajoutons que les deux vitrines où l'*Union centrale* a exposé des objets d'art de la plus haute valeur sont fort remarquées.

bibliothèque, un embryon de musée: il patronne des cours spéciaux qu'il a créés avec l'aide puissante de la Société Philomathique, que l'on rencontre toujours au premier rang chaque fois qu'il y a une initiative généreuse à prendre, une œuvre utile à effectuer.

Ce n'est pas tout; le Syndicat a fondé un organe spécial, une sorte de petite revue illustrée où, à côté d'artistes, excellents, ma foi, dont elle a la primeur, nous trouvons reproduites des conférences faites par des personnalités d'une haute compétence — je citerai M. Marius Vachon. — On entend ces conférences à l'Athénée et elles sont fort suivies; inspirées par le Syndicat, elles sont toujours consacrées à l'industrie du meuble ou s'y rattachent plus ou moins directement [1].



Heurtoir en fer de l'Hôtel Pichon-Longueville, rue Montméjan, à Bordeaux.

(D'après un cliché de la Photographie des Arts à Bordeaux.)

Les bons résultats que l'on était en droit d'attendre d'efforts si intelligemment combinés et poursuivis avec une persistance qui, seule, peut donner le succès, ne se sont pas fait attendre. L'industrie du meuble est en progrès à Bordeaux, il est facile de s'en rendre compte à l'Exposition. On reste étonné de la perfection à laquelle sont arrivés quelques fabricants qui, évidemment, ont à leur disposition un personnel de premier ordre; pour certains articles nos meilleures maisons de Paris ne font pas mieux.

Il serait à souhaiter que l'exemple donné par l'ameublement fût suivi par les autres industries d'art, qui trouveraient certainement de grands avantages à organiser des syndicats établis sur les mêmes bases que celui dont nous nous occupons en ce moment; ces syndicats pourraient fonder une «union», ainsi que le permet la loi, et ils posséderaient dès lors des moyens d'action assez puissants pour mener à bien l'œuvre commune.

1. Parmi les conférences reproduites par l'organe du Syndicat je citerai: *Le mobilier à travers les âges*, par M. Bardié — un fabricant de meubles artistiques fort honorablement connu à Bordeaux; — *Architectes et sculpteurs français de la Renaissance*, causerie par M. G. Hamm, bibliothécaire du Syndicat, — un dessinateur de talent dont nous retrouvons les intéressantes compositions dans le journal; — *Les associations d'ouvriers d'art à l'étranger*, par M. Marius Vachon; — *De l'enseignement et des bibliothèques d'art*, par M. Nicolai.

Parmi les cours patronnés par le Syndicat il faut citer: un cours de sculpture décorative, un cours de modelage, un cours de sculpture sur bois, un cours d'ébénisterie pratique, etc.

Mais il est un fait qu'il importe de ne pas perdre de vue. Chaque syndicat aura la tendance, fort naturelle d'ailleurs, de spécialiser ses efforts; le Syndicat du meuble n'a évidemment pour objectif que les besoins du meuble, il en sera certainement de même des syndicats qui se formeront par la suite. L'union des syndicats ne saurait remédier d'une façon absolue tout au moins à cet inconvénient, qui se fera surtout sentir dans le domaine de l'enseignement.

Avant tout il faudrait organiser l'enseignement de l'art décoratif à Bordeaux[1] — et cet enseignement devrait être général avant de devenir spécial. — Il semble indispensable que dans la même école les jeunes gens parmi lesquels doit se recruter le personnel des industries d'art reçoivent d'abord la forte éducation qui leur est indispensable pour affronter, avec quelques chances de ne pas succomber, le combat de la vie dans les conditions où il se présentera pour eux; dans l'intérêt de ces jeunes gens comme aussi dans l'intérêt suprême de l'art, il est indispensable que la base de l'éducation de l'ouvrier artiste soit un enseignement général qui lui rendra facile de s'approprier les principes particuliers qu'il recevra dans les cours spéciaux créés par les syndicats. En d'autres termes, l'école doit former des artistes d'art décoratif et non des bronziers, des sculpteurs pour le meuble, des peintres céramistes, etc.

Les fabricants et les ouvriers d'art de Bordeaux peuvent trouver d'intéressants sujets de méditation et d'étude dans la galerie où se trouvent exposés les travaux de nos diverses écoles nationales d'art décoratif. Parmi ces écoles, celles de Paris et de Limoges sont les plus intéressantes à observer parce qu'elles nous présentent un tableau complet de l'enseignement de l'art décoratif tel qu'il a été établi sur les données rationnelles déduites de l'étude des styles anciens et de l'œuvre des vieux maîtres.

Les exhibitions des écoles d'art décoratif de Roubaix, de Nice et de Lyon, méritent de grands éloges — surtout la dernière, — mais à Paris et à Limoges certains cours qui présentent le plus haut intérêt au point de vue du développement — et je parlerai volontiers de la rénovation de l'art décoratif, — ont reçu depuis quelques années une impulsion déjà féconde en bons résultats. Parmi ces cours, je citerai celui qui a pour objet l'étude des éléments naturels et leur transformation en éléments décoratifs.

L'école de Bordeaux devrait, je crois, répondre au double titre qu'elle porte, l'enseignement des beaux-arts y étant maintenu dans son intégralité; mais il semble nécessaire de mettre l'enseignement des arts décoratifs au niveau des progrès effectués pendant ces dernières années et dont l'école de Paris et, à sa suite, l'école de Limoges nous montrent de si frappants exemples.

***

Les manufactures nationales — Sèvres, Les Gobelins, Beauvais — montrent de belles séries de leurs superbes produits, exposés dans une salle spéciale. Il paraîtrait

1. Les éléments ne manquent pas pour une pareille étude dans cette belle ville, si riche en monuments et en collections artistiques. A l'occasion de l'Exposition de cette année, un érudit, M. Camille Jullian, professeur d'histoire à la Faculté des lettres, a publié (chez l'éditeur Feret, à Bordeaux) un magnifique volume de 800 pages, superbement imprimé, orné d'eaux-fortes et de gravures. C'est la monographie la plus complète, la plus instructive dont une ville puisse se glorifier. On y voit abondamment tout ce qui a été fait à Bordeaux, au point de vue de l'art, depuis des siècles. Plusieurs des gravures qui accompagnent cet article sont extraites de cet excellent et luxueux ouvrage.

que nos manufactures nationales seraient bien près de devenir des sœurs ennemies, Sèvres surtout ne souffre pas sans quelque mauvaise humeur le voisinage des tapisseries de Beauvais et des Gobelins. Evidemment la lumière ne vient pas de Bordeaux, si beau que soit son soleil; mais si peu qu'importe dans certains milieux l'opinion borde-

Galerie des Soieries de Lyon, à l'Exposition de Bordeaux.

laise, je ne crois cependant pas inutile de dire qu'ici on trouve très heureuse l'idée de l'exposition simultanée des trois manufactures, et l'on a bien raison, car il est évident que la céramique et la tapisserie doivent concourir — avec d'autres éléments — à un effet décoratif d'ensemble.

Je n'en dirai pas plus long sur l'exposition des produits de nos manufactures, car ces produits, bons et beaux à voir, certes, sont bien connus des lecteurs de la *Revue;* il serait donc superflu de les examiner ici avec quelques détails.

Encore moins dois-je jeter un coup d'œil, même rapide, sur les diverses exhibitions des industries se réclamant de l'art décoratif, car je ne fais pas ici un compte rendu d'exposition, je note simplement certaines impressions, je relate quelques faits, les unes et les autres d'ordre assez provinciales et partant peu connues à Paris.

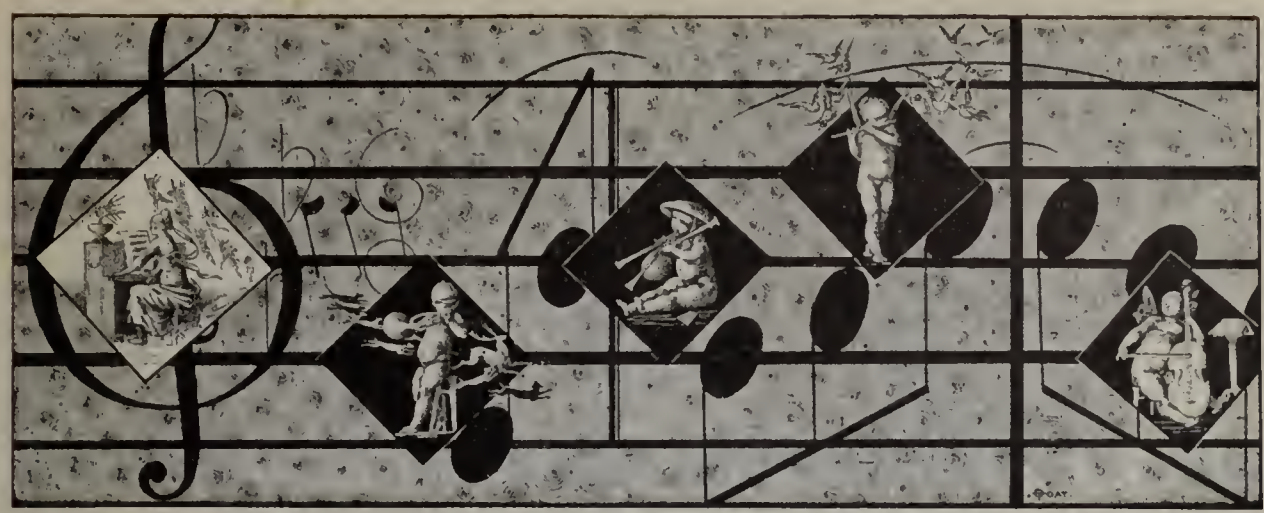
En terminant, je ferai une observation : j'ai dit plus haut que les exposants du Salon parisien avaient assez bien vendu, ceci est une impression générale, car il y a bien eu quelques mécomptes. Quant aux exposants des autres sections, certains sont satisfaits, d'autres le sont moins, d'autres ne le sont pas du tout; mais tous se félicitent des rapports qu'ils ont eus avec la direction de l'Exposition et surtout ne tarissent pas d'éloges sur la Société Philomathique!... Ah! s'il n'avait pas fait si chaud!

S'il n'avait pas fait si chaud...? l'Exposition eût été un immense succès, mais nombre de visiteurs... en expectative ont, par ces températures sénégaliennes, été retenus qui à la mer, qui aux montagnes; par suite, le nombre des transactions n'a pas été aussi considérable que si, de temps à autre, une bienfaisante pluie fût venue rafraîchir l'atmosphère... Phœbus a nui à Mercure dans ses opérations commerciales.

CAMILLE LEYMARIE.

Écusson aux armes de Bordeaux,
ornant autrefois le piédestal de la statue de Louis XV, place Royale.
Sculpture de FRANCIN (XVIIIe siècle).

(D'après un cliché de la Photographie des Arts : *Histoire de Bordeaux*, par C. JULLIAN.)



LA

RECHERCHE D'UN STYLE NOUVEAU EN ALLEMAGNE

OPINION D'UN CRITIQUE ALLEMAND

Il existe en Allemagne, depuis quelques années, la même préoccupation qui se manifeste si vivement chez nous, au sujet des conditions présentes des Arts décoratifs et de la nécessité de diriger l'effort des artistes vers la recherche d'un style nouveau. « Plus de pastiche, plus d'imitation niaise des chefs-d'œuvre du passé! » Voilà le mot d'ordre. « Il faut à l'Allemagne un art industriel d'accord avec l'esprit de notre époque et les besoins d'une société transformée. » Telles sont les incessantes objurgations que nous lisons dans les journaux et dans les revues spéciales, si nombreuses, qui se publient à Berlin, à Munich, à Nuremberg, à Stuttgart, etc. Des professeurs éminents font des cours animés de ces doctrines. Des conférences ont lieu dans toutes les villes importantes, qui répètent à satiété ces leçons. L'enseignement de l'art est poussé dans ce sens avec une énergie, une activité, une unité de méthode absolument remarquables. Ce sont, en définitive, les mêmes idées que nous défendons dans la Revue des Arts décoratifs *depuis si longtemps. Nos confrères d'outre-Rhin n'ont guère fait que nous les emprunter. Ils semblent reprendre, au fur et à mesure que nous les produisons dans ce recueil, les thèses que nous développons. Mais tandis qu'en France nous éprouvons des difficultés inouïes à les faire pénétrer dans le public le plus immédiatement intéressé à les comprendre et à les appliquer, nos concurrents, sans perdre de temps, les propagent avec un esprit d'ensemble que nous souhaiterions à nos compatriotes.*

L'article qu'on va lire est le résumé d'une étude publiée sur ce sujet par un des critiques allemands les plus réputés, M. Julius Lessing. Il est intitulé Nouvelles Voies *et a paru dans le* Zeitschrift der badischen Kunstgewerbeverein. *Nous en recommandons la lecture à nos amis.*

NOUVELLES VOIES

Nous nous sommes habitués depuis longtemps, en Allemagne, à penser que les conquêtes modernes de l'art industriel sont dues en grande partie à nos efforts. La jeunesse est initiée suivant un plan connu à l'étude de l'ornement et du style, les musées artistiques augmentent leurs collections d'après un plan déterminé, de nouveaux établissements d'instruction prennent partout naissance, enfin nos ouvriers ont à leur disposition une foule de publications à bon marché qui les initient aux secrets des styles passés. Des expositions particulières plus ou moins importantes ont lieu chaque année dans les différentes contrées de l'Allemagne, indiquant pour ainsi dire, jour par jour, les progrès accomplis dans l'art industriel. En résumé, ce sont nos efforts persistants qui nous ont permis de paraître avec tant d'éclat à l'Exposition de Chicago.

Il semble donc d'après cela que nous soyons parfaitement outillés, non seulement pour satisfaire à nos propres besoins, mais encore pour exporter nos produits à l'étranger. Certes, le mouvement industriel et artistique de ces trente dernières années a de quoi nous satisfaire. Les méthodes de fabrication ont fait de grands progrès, des matériaux délaissés depuis longtemps ont été de nouveau mis en œuvre, des modèles anciens ont été rajeunis et renouvelés; enfin et surtout le public en est arrivé à prendre un intérêt réel aux questions d'art industriel, et bien qu'il nous reste encore beaucoup à gagner sous ce rapport, nous ne pouvons que nous féliciter des résultats acquis.

On s'étonnera peut-être qu'en présence de cette situation brillante, nous nous permettions d'élever des doutes sur l'avenir de notre art industriel et que nous nous demandions si nous sommes réellement dans la bonne voie. Les gens du métier, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'ignorent point qu'en fait d'art il ne faut pas rester stationnaire et que les motifs même les plus admirés demandent au bout d'un certain temps à être rajeunis. Cette transformation du goût est inhérente à la nature humaine et ce serait folie de chercher à l'enrayer. Les artistes n'y peuvent rien, pas plus que les poètes, les musiciens ou les hommes d'État.

On a prétendu, dans ces dernières années, que notre art décoratif s'épuisait à imiter les formes des siècles passés et changeait d'ailleurs ses modèles à peu près tous les dix ans. Ce reproche ne semble pas mérité.

Si nos petits-fils jettent un coup d'œil sur l'histoire artistique de notre époque, ils ne se préoccuperont guère de savoir si en 1870 nous avons aimé le style Renaissance, le style *baroque* en 1880 et le *rococo* en 1890. Ils s'attacheront à découvrir les principes et les idées qui auront guidé nos artistes dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Or, ce qui caractérise notre époque, c'est que nous faisons bon marché des inventions nouvelles et que l'imitation des modèles anciens suffit à nos artistes décorateurs.

Ce n'est pas la première fois que le même fait se produit en Europe. La Renaissance italienne des XVe et XVIe siècles a eu la prétention d'imiter les formes antiques et de faire renaître l'art romain dont l'Italie se considérait comme l'héritière naturelle.

La première République française a prétendu, elle aussi, copier la vieille Rome, et cette tendance se fait déjà sentir du temps de Louis XVI. Les Médicis aussi bien que Napoléon étaient persuadés avoir fait renaître l'art romain, et cependant le style de la Renaissance ne ressemble nullement à celui de l'Empire.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART EN ALLEMAGNE

Imp Phot. Aron frères, Paris.

SPÉCIMENS D'APPLICATIONS DÉCORATIVES TIRÉES DE LA PLANTE ET DES ANIMAUX

D'APRÈS UN OUVRAGE ALLEMAND PUBLIÉ A VIENNE EN 1894

ET COMPOSÉ PAR M. MARTIN GERLACH

Dans le même ordre d'idées, le mouvement artistique qui accompagna la création de l'empire allemand conduisit à l'imitation du style du temps de la Réforme, et l'on crut avoir enfin trouvé un style national auquel on pourrait demeurer fermement attaché. Mais on s'aperçut bien vite qu'on s'était trompé, parce que le monde est en perpétuel changement et que d'ailleurs une nation ne peut se soustraire à l'influence des nations voisines.

La renaissance allemande subit la loi commune; par besoin de changement on fit subir de profondes modifications aux modèles que l'on prétendait imiter, au grand désespoir des savants qui voyaient là une véritable profanation.

Est-ce à dire qu'il faille se résigner à cette situation pour l'avenir et la considérer comme absolument inhérente à la nature humaine? Nous ne sommes pas de cet avis.

Jadis, lorsqu'à un certain moment on se décidait à copier les anciens modèles, on ne prenait que des œuvres d'une certaine période bien définie, mais tout en imitant ces œuvres on les déformait plus ou moins. D'ailleurs les modèles dont on pouvait disposer étaient peu nombreux et quelquefois imparfaits, car les moyens de reproductions n'étaient pas aussi répandus qu'aujourd'hui.

A notre époque, au contraire, la photographie permet de reproduire les modèles pour ainsi dire indéfiniment et avec une fidélité absolue. Si l'on ajoute à cela que le travail manuel disparaît de plus en plus pour faire place au travail des machines, on s'apercevra tout de suite que la situation de l'art décoratif n'est plus la même qu'autrefois.

Les machines ont modifié complètement la situation de l'art industriel, et cependant nous n'avons pas pu nous décider à accepter ces modifications. C'est là la cause de la maladie dont nous souffrons et dont nous ne pourrons guérir sans un effort énergique. Le travail manuel produit, à force de soins et de peines, un objet unique bien approprié à sa destination, mais pendant ce temps-là les machines produisent à bon marché une masse d'objets sans valeur artistique que leur bas prix seulement fait accepter. Voilà où est le mal et pas ailleurs.

Pour remédier à cette absence absolue de style et de sentiment artistiques dans les objets fabriqués par les machines, on s'est mis à étudier la nature. Certes, l'idée était heureuse; elle peut conduire à une intelligence complète de la forme, mais elle ne suffit pas. La forme des objets dont l'homme fait usage dépend, en effet, de trois facteurs principaux : la destination, la matière première et les procédés de fabrication, et ces trois facteurs influent sur la décoration.

L'étude de l'histoire des siècles passés ne peut également suffire, car les progrès de la civilisation, les découvertes incessantes de la science imposent à l'artiste décorateur la recherche de problèmes toujours nouveaux. Croit-on, par exemple, que la colonne qui supporte nos maisons, puisse être considérée comme une transformation de la colonne grecque? La destination est bien à peu près la même, mais la matière première et les procédés de fabrication sont tout différents. C'est là un exemple entre mille, et il est bien évident que l'usage de plus en plus étendu du fer dans les édifices influera sur l'art de l'architecte.

Dans un autre ordre d'idées, il est clair que les nouveaux moyens d'éclairage, le pétrole, le gaz, l'électricité ouvrent un champ de travail fort étendu à l'artiste décorateur. Ce n'est pas en s'inspirant des lampes antiques qu'il trouvera de nouvelles idées.

L'Art décoratif doit donc se transformer incessamment, marcher avec la civilisation, suivre le mouvement du siècle. Tant qu'il ne s'est agi que de copier les modèles du passé, le peuple le plus riche en objets d'art anciens était celui qui tenait la tête; mais dès que de nouvelles formes se sont imposées, l'héritage légué par le passé est devenu un fardeau gênant, les traditions sont devenues un embarras, et les peuples jeunes, qui ne traînent pas après eux tout le souvenir d'une longue suite de siècles, se sont trouvés ainsi par là un avantage considérable. L'Exposition de Chicago, en 1893, a bien prouvé cette vérité.

Certes le Jury de Chicago s'est bien conduit vis-à-vis de la vieille Europe, il a paru apprécier ses objets d'art, il a distribué de nombreuses récompenses à ses artistes; mais nous, qui sommes allés là avec la ferme volonté d'y apprendre quelque chose, nous avons compris que les chaires de bois, les couronnes de lampes électriques et tous les autres objets d'ameublement d'une utilité pratique étaient dignes d'attirer sérieusement notre attention. A Chicago nous avons vu des meubles établis et fabriqués dans le même esprit que nos constructions en fer, que nos navires et nos voitures, des meubles essentiellement pratiques et qui possèdent ce genre de beauté spécial à tout objet qui répond bien à sa destination.

Mais alors, faut-il nous écrier : Plus de Renaissance, plus de rococo, imitons l'Amérique? — Oui et non.

Si nous ne voulons pas profiter des leçons que nous donne l'Amérique, restons où nous en sommes. Mais toutefois si nous voulons suivre son exemple, il n'est pas absolument nécessaire de nous débarrasser de l'héritage du passé que l'Amérique nous envie. Si, pour établir la forme, il faut faire passer au premier plan la matière première et les procédés de fabrication, ce n'est pas à dire pour cela qu'il faille faire bon marché de tout notre passé. Un peuple comme le nôtre, qui s'est formé à l'ombre des palais et des châteaux, ne peut pas avoir les mêmes besoins artistiques que les enfants du Nouveau-Monde.

En effet, ces objets nouveaux créés par la civilisation actuelle, il faut les décorer, et c'est précisément dans la décoration qu'apparaît le génie particulier de chaque peuple. Les motifs les plus usuels et les plus commodes sont fournis par la nature, et principalement par le règne végétal; mais il y a bien des manières de traiter une fleur, une feuille ou un fruit pour la décoration. Les exemples du passé peuvent nous servir, nos traditions artistiques ne nous seront pas inutiles si nous savons les utiliser avec intelligence.

Ainsi donc nous pouvons dire pour conclure que nos travaux doivent aujourd'hui avoir un caractère essentiellement pratique et que les objets que nous fabriquons doivent avoir une forme qui réponde à leur destination et mette en relief la matière première et les procédés de fabrication. Ces objets seront décorés d'après les vrais principes déduits de l'étude du passé et d'après le génie propre à notre race, et alors nous pourrons dire que nous avons créé un art décoratif qui répond bien aux exigences modernes et aux nécessités du siècle.

Julius Lessing.

RENAISSANCE DE L'ART TYPOGRAPHIQUE

(Deuxième article)[1]

Les prototypographes s'inspirèrent uniquement des travaux des scribes, dont ils voulaient être les contrefacteurs. Ils prirent donc, avec la forme des caractères calligraphiés par ces scribes, le format qui était exclusivement employé par eux pour la reproduction manuscrite des bibles et des différents rituels, généralement consultés sur les pupitres *ad hoc* des églises ou des bibliothèques.

Bientôt, cependant, le secret fut connu; l'imprimerie faisant pénétrer les livres dans des logis plus modestes que les palais et les églises, il fallut en réduire les proportions. C'est cette diminution des formats qui amena la transformation du caractère gothique, lequel, pour être lisible, devait être de gros œil, en caractères romains, ce genre se prêtant mieux à la lisibilité des petits caractères.

Ce fut Nicolas Jenson, ancien graveur de la monnaie de Tours, envoyé par Charles VII en Allemagne pour apprendre la typographie, qui le premier substitua le caractère romain au caractère gothique.

Après que Jenson eut surpris les secrets de l'art typographique, au lieu de retourner en France il alla s'établir à Venise, où il grava les types romains destinés à remplacer la gothique. C'est dans une édition de la *Rhétorique de Cicéron ad Herennium*, publiée en 1470, qu'apparurent pour la première fois les types romains.

Dès ce moment le livre subit une transformation radicale. Il visa surtout, en dehors de la correction des textes, à l'utilité pratique et arriva progressivement au format adopté par les Elzévier, à la fin du XVIe siècle. Au milieu de perfectionnements de toutes sortes deux siècles s'écoulèrent sans que, malgré les Garamond, les Guillaume Le Bé, les Jacques de Sanlecque, les Granjean, les Fournier, le dessin des caractères se modifiât sensiblement. Vers la fin du XVIIIe siècle, sauf une régularité plus grande de ligne et d'approche, les caractères étaient à peu

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, t. XV, p. 429.

près les mêmes qu'au commencement du XVIe siècle. C'est seulement Firmin Didot qui eut la persévérance de rechercher et l'honneur de trouver une forme nouvelle. Donnant aux pleins et aux déliés la valeur qui leur était propre, il augmenta la facilité de lecture de l'impression, et c'est de cette époque, commencement du siècle, que l'on peut dater les premiers essais de rénovation de la typographie artistique.

Mais Didot ne fut guère imité que par ses fils, et l'on ne tarda pas, faisant un pas considérable en arrière, à donner comme le suprême de l'art l'imitation des défauts plus que des qualités de nos anciens.

Malgré les développements que prenait l'industrie du livre, nous avons vu rechercher les papiers les plus laids, traversés de vergeures et de pontuseaux et les caractères imités des Elzevier pour l'impression d'ouvrages de luxe. Les produits de ce temps étaient luxueux, c'est possible, par la dépense élevée qu'ils occasionnaient, mais luxueux ne veut pas dire artistiques, certes non.

S'il est vrai que parfois l'art naît du contraste, il est encore plus vrai qu'il naît de l'harmonie de ces contrastes. Ainsi, en matière de coloris, deux teintes qui, prises isolément ou rapprochées l'une de l'autre, comme le rouge et le vert, sont très belles, seraient affreusement laides si elles étaient mises en contact avec des couleurs qui leur seraient antipathiques.

L'imprimerie, comme tous les arts, est intéressée à l'harmonie des contrastes. Pour le prouver, nous citerons un exemple qui nous est fourni par un ouvrage assez récent sur la reliure. L'auteur, un bibliophile passionné, a publié son étude en un volume format Charpentier, c'est-à-dire in-18 jésus; puis on exécuta un autre tirage de luxe en in-4°, sur la même composition qui avait servi à imprimer les exemplaires in-18.

Certainement cette édition in-4° a une valeur plus grande pour l'amateur, parce que le papier employé n'est pas, comme nos papiers de bois, exposé à s'anéantir très rapidement, mais il est loin de produire, à l'examen, une impression artistique. On a confondu la prodigalité avec la richesse en employant un papier beaucoup plus grand que besoin, et dont les marges immenses, absolument disproportionnées au texte, font paraître celui-ci microscopique.

Les règles de l'art indiquent d'une façon pour ainsi dire positive la proportion qui doit être gardée entre les surfaces occupées par l'impression et celles réservées aux marges.

En thèse générale, un livre artistique doit avoir de belles marges; rien n'est disgracieux comme des pages trop longues et trop larges relativement au format, comme aussi est d'un goût douteux une trop petite page margée dans une grande feuille de papier. Donc, les marges doivent toujours être relatives.

On peut discuter des goûts, mais le goût ne se discute pas. Or, le bon goût demande que les marges d'une page d'impression soient relativement à la partie imprimée comme neuf est à six. Ainsi, par exemple, sur une feuille de papier d'une dimension de 30 × 50, soit 1500 carré, — nous indiquons là en chiffres ronds un nombre quelconque — le texte devra occuper 600 carré pour les répartir entre les quatre marges de la page.

Ces dimensions sont celles qu'a consacrées l'expérience et qui ont toujours été observées dans les éditions ayant un réel cachet artistique.

Aller au deçà ou au delà serait s'exposer à rompre l'heureuse harmonie entre le texte imprimé et le papier. La bonne répartition de l'espace total d'une page entre les marges et le texte est donc le point de départ de l'art typographique au point de vue livre.

Dans un livre artistique, la dimension du texte des pages doit être proportionnée à celle du format de papier. Le moyen le plus certain d'obtenir cette proportion c'est, en tenant compte des marges, lesquelles doivent conserver le relatif de neuf à six que nous avons décrit plus haut, de tracer sur le format du papier une double diagonale; selon que la longueur de ligne de texte adoptée rencontrera par en haut et par en bas les traits de ces diagonales, les points de repère que formeront les extrémités de la ligne détermineront la hauteur du rectangle que doit former le texte imprimé sur la page. Comme cela, le texte sera mathématiquement proportionné au format.

Une des conditions essentielles d'un beau livre c'est une bonne répartition de l'espace réservé aux marges. Cette répartition est également soumise à des règles dont on ne saurait s'écarter sans porter une grave atteinte à l'harmonie de l'ensemble.

Cette règle, du reste, est des plus simples: sur le total de la marge, en largeur, on prend les deux cinquièmes pour la marge du fond et on laisse trois cinquièmes pour la marge extérieure; de même sur la marge totale en hauteur on prend deux cinquièmes pour la marge de tête et trois cinquièmes pour la marge de pied. Ces proportions sont rationnelles et on est sûr de ne jamais s'égarer en s'y conformant strictement. Les typographes connaissant leur métier observent toujours ces données, et de même les relieurs conscients s'y conforment le plus qu'ils peuvent. Malheureusement, il arrive trop souvent qu'à la reliure un rognage exagéré détruit complètement l'harmonie des marges. Aussi les bibliophiles faisant relier ne négligent-ils jamais, quand ils donnent des volumes au relieur, de lui recommander d'apporter le plus grand soin à ne pas altérer les bonnes marges, sans lesquelles il n'est pas de beau livre.

Les données générales que nous venons d'indiquer s'appliquent à tous les livres; ce sont les conditions essentielles sans lesquelles aucun volume ne saurait être artistique. Nous allons maintenant examiner quels doivent être les formats appropriés aux divers genres.

En thèse générale, le format qui convient le mieux aux éditions de bibliothèque, quand il s'agit d'ouvrages littéraires ou scientifiques dans lesquels il n'entre pas de grandes planches dans le texte ou hors texte, c'est évidemment l'in-8° raisin. En effet, ce format, de belle envergure, se prête merveilleusement aux exigences d'un beau livre fait pour être lu plutôt que regardé. Ce format, tout en ayant de l'ampleur, n'est pas incommode; il permet d'avoir de belles marges et le texte en caractère d'une force d'œil convenable à la majorité des vues, les frontispices peuvent y être traités à l'aise, et l'aspect, sur les rayons d'une bibliothèque, d'une belle rangée d'in-8° raisin, est très agréable.

Nous dirons donc que l'in-8° raisin peut être considéré comme le prototype des éditions scientifiques et littéraires classiques.

Ce qui n'empêchera pas qu'il est quand même des livres absolument artistiques en d'autres formats, si les conditions nécessaires y sont réunies. Il y a de magnifiques livres en in-folio, en in-4°, en in-16 ou en in-32.

L'in-folio et le grand in-4° ne s'emploient que pour les livres documentaires ou ceux dont le texte est explicatif de planches ou dessins de grandes dimensions. Par exemple, une *Histoire des peintres*, ou encore des ouvrages sur *l'Ornement*, sur l'*Ameublement*, sur l'*Architecture*, etc. Mais un in-folio, un grand in-4°, n'a aucune raison d'être s'il ne contient que du texte, car, dans ce cas, ce format est anormal et inutile.

L'in-4° ordinaire convient aux ouvrages à consulter plutôt qu'à lire d'haleine, tels que les dictionnaires, les traités de géographie où il y a des vues et des cartes ayant besoin d'avoir quelque développement pour être claires et lisibles, et aussi aux livres littéraires, scientifiques ou religieux à illustrations.

Les livres de lecture courante s'accommodent très bien de l'in-18 jésus ou format Charpentier. Ce format in-18 remplace aujourd'hui les petits in-18 et les in-12 d'autrefois.

L'in-32 est généralement choisi pour deux genres absolument opposés: les paroissiens et les ouvrages grivois, les premiers étant destinés à être tenus par des mains de femmes finement gantées, les autres à être dissimulés aux yeux profanes.

Ce format convient aussi aux petites poésies légères que l'on lit en se promenant, à condition que ces poésies ne soient pas en alexandrins.

Quand, pour un livre, on a bien choisi son format, réglé les dimensions des marges et du texte imprimé, vient alors le choix du caractère. Un caractère approprié est aussi indispensable au livre artistique que les conditions que nous venons d'énumérer.

Le caractère doit être proportionné à la longueur des lignes ainsi qu'à la hauteur de la page. Des lignes courtes en trop gros caractère nécessitent à tout moment des divisions de mots malheureuses, et l'espacement entre les mots, de par le peu de mots contenus dans la ligne, est forcément irrégulier et défectueux. Par contre, si l'on emploie un caractère petit pour des lignes longues, on a, il est vrai, un espacement régulier des mots et on évite beaucoup de divisions, mais alors la ligne devient peu lisible et surtout fatigante à lire par sa longueur; de plus, le petit caractère, devant avoir l'écartement entre les lignes proportionné à sa force, se trouvera serré et la longueur des lignes fait qu'on a peine, en finissant de lire le bout d'une ligne, à trouver le commencement de la suivante. Si, pour obvier à cela, on écarte davantage les lignes les unes des autres, on produit entre elles un blanc d'un très mauvais effet.

Nous ne croyons pas devoir indiquer ici les forces de caractères à employer selon les cas, cela nous entraînerait à des explications techniques risquant d'être peu comprises par les lecteurs non typographes; mais ce que nous avons dit précédemment montre suffisamment ce qu'il en doit être, et si les premières pré-

cautions ont été prises, cela suppose un homme de goût qui ne se trompera pas sur le choix de la grosseur du caractère.

Ce caractère choisi et bien approprié, il faudra alors que le compositeur typographe entre en scène; ce sera à lui, pour avoir le texte d'un beau livre, à mettre un espacement régulier entre tous les mots, à ne pas diviser intempestivement au bout des lignes, à faire en sorte que l'espacement entre les mots d'une ligne ne soit pas disproportionné avec l'espacement des mots de la ligne qui suit ou précède, à ne pas laisser de lettres écrasées ou altérées se glisser dans sa composition et, enfin, surtout, à éviter le plus possible les fautes, car un compositeur peu correct expose le livre à être fautif, parce que, malgré de minutieuses lectures d'épreuves, une de ses nombreuses fautes primitives aura échappé à toutes les investigations des auteurs ou des correcteurs.

Le meilleur espacement entre les lignes sera toujours celui qui, entre chaque ligne, laisse un blanc égal à la hauteur d'œil du caractère employé, les lettres longues telles que *l*, *p*, etc., à part. Cette régularité entre le texte noir et l'espace blanc plaît à l'œil et le charme.

Un des travers de notre époque, c'est l'emploi abusif que l'on fait des caractères elzéviriens, dont la forme, copiée d'après les caractères des siècles derniers, n'a ni élégance moderne ni aucune raison d'être aujourd'hui. Leur conformation est défectueuse, les maigres et les pleins en sont illogiques, et point n'était besoin d'avoir sans cesse perfectionné la forme du caractère romain pour, quand cette perfection est à peu près atteinte, retourner en arrière et vouloir remettre en usage des types condamnés.

Combien est préférable, pour un livre vraiment artistique, notre romain moderne! Parmi les nombreux types créés depuis le commencement du siècle aucun n'a encore surpassé, dans ses élégantes proportions, le type des Didot. Ce type est d'une lisibilité parfaite et d'un dessin impeccable, les gras et les déliés de lettres, tout en étant vigoureusement tranchés, se rejoignent par une courbe transitoire très harmonieuse; les *longues* ont leurs dimensions excédentes bien caractérisées et ne prêtant pas à la moindre hésitation de l'œil. Le type Didot, que maintenant la plupart de nos fondeurs se mettent à adopter, est selon nous le plus apte à remplir toutes les conditions exigées par le livre artistique moderne. Si l'on a pu considérer comme livres artistiques les éditions imprimées par les Estienne, les Elzevier, les Plantin, les Gryphe, c'est que c'était là l'art de l'époque; chaque époque doit avoir sa note personnelle dans l'art, et, à notre avis, c'est le type Didot bien gravé qui doit être la marque distincte de l'art typographique au XIXe siècle.

Ce qui importe aussi, pour un beau livre, c'est d'avoir un frontispice artistique. Pour arriver à cela, il est nécessaire que l'auteur et le typographe s'entendent. Un beau frontispice doit éviter d'être trop chargé de texte ou de n'avoir que trop peu de lignes. Pour avoir un frontispice digne d'un beau livre, l'auteur devra écouter les avis du typographe et rédiger le libellé de ce frontispice de façon à ce qu'il soit permis au typographe de le disposer avec art sans être obligé pour arriver au bon aspect de première vue, à faire des coupures inopportunes

ou à donner à certaines lignes plus ou moins d'importance qu'elles n'en comportent relativement au sens général de la ou des phrases que contient le libellé du frontispice. C'est là où le bon goût doit arriver à donner tout ce qu'il peut et doit donner.

Nous terminerons cet article en insistant encore pour que l'ornementation typographique d'un volume soit en rapport avec le sujet du texte. La fonderie typographique fournit assez de genres de fleurons, vignettes, culs-de-lampe, initiales ornées pour que, parmi ces divers éléments, l'on puisse choisir ceux qui concordent avec le style, tel sujet ou telle époque.

En un mot, le livre artistique, comme toute œuvre d'art, doit en réunir toutes les conditions; celles que nous venons d'énumérer dans le cours de cet article démontrent suffisamment que les livres artistiques ne sont pas si communs qu'on pourrait le croire. Tel livre qui, à première vue, paraît être de grand luxe, se trouve n'être, après examen minutieux, qu'un vulgaire volume dont un brillant vernis masque dès l'abord les multiples hérésies.

E. MORIN.

LES GUIRLANDES

(Suite)[1]

Les guirlandes végétales, comme leur nom l'indique, sont formées seulement à l'aide des ressources élégantes que donne à l'homme la prodigue nature dans son grand règne décoratif. Elles comprennent : 1° celles de feuilles en branches libres; 2° celles de feuilles en branches entrelacées; 3° celles de feuilles groupées en masse; 4° celles de feuilles imbriquées; 5° celles de feuilles en touffes; 6° celles de fleurs en tiges libres; 7° celles de fleurs en tiges entrelacées; 8° celles de fleurs disposées en masse; 9° celles de fleurs en bouquets séparés; 10° celles de fleurs et de feuilles alternées; 11° celles de fleurs détachées; 12° celles de fleurs stylisées en rosaces; 13° celles de fruits en branches libres; 14° celles de fruits en branches entrelacées; 15° celles de fruits rassemblés en masse; 16° celles de fruits en paquets isolés; 17° celles de fruits et de feuilles régulièrement alternés; 18° celles de fruits, de feuilles et de fleurs mélangés; 19° celles de culots seuls ou accompagnés, etc. En parcourant ces différents genres, pour éviter les redites autant que possible, nous grouperons ensemble les variétés similaires.

Guirlandes de feuilles, de fleurs et de fruits en branches libres. — Ces trois espèces de guirlandes résultent de la plus simple manière d'établir un léger feston embryonnaire sans préparatifs ni recherches; elles s'obtiennent en effet au moyen d'une branche mince et souple que l'on suspend en courbe à l'une de ses extrémités. C'est un procédé que les anciens n'ont pas craint d'employer fort souvent dans leurs ornementations peintes et particulièrement dans les capricieuses conceptions de Pompéi pour meubler certains endroits de la composition par des fantaisies coquettes, des riens qui siéent à de tels assemblages. La Renaissance s'est emparée de ce motif sans prétention; elle lui a donné plus d'importance en le concevant à une échelle plus grande, et en l'appliquant à de plus amples décorations, elle a créé ainsi un type qui a rendu de signalés services et qui est maintenant en sculpture comme en peinture d'un usage courant. Ces guirlandes en branches

Fig. 190. H. Sambin.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 14me année, p. 384.

libres s'emploient de deux façons : ou bien l'on se contente d'une seule branche, comme H. Sambin sur la frise de l'un de ses termes ioniques (fig. 90), ou bien l'artiste, pour rétablir l'équilibre et la symétrie, oppose deux branches semblables et semblablement placées, se dirigeant l'une vers l'autre. Ces deux branches seront d'ailleurs soit complètement libres, soit rattachées l'une à l'autre. Dans le premier cas, afin d'éviter la maigreur terminale des branches, les extrémités seront garnies de feuilles venant s'entrelacer ou de bouquets de graines et de fruits dans le genre de ceux qui ornent les guirlandes accompagnant le masque antique si connu (fig. 91). Dans le second cas, les tiges sont

Fig. 91. Masque antique.

Fig. 92.
Feston antique.

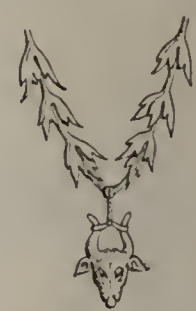


Fig. 93. Allemagne.

reliées entre elles par un nœud visible tel que dans la figure 92, ou dissimulé par un motif quelconque dans le choix duquel le décorateur a toute liberté, pourvu qu'il y ait accord avec l'ensemble; sur un dessin de la Renaissance allemande, ce sera une tête pendante (fig. 93); à la porte composée par M. Sédille pour l'histoire du Travail, ce sera une fleur centrale (fig. 94) qui, en cachant la soudure, donnera à l'ensemble plus de cohésion et accusera franchement la guirlande. Jusqu'ici, les extrémités les plus fortes des

Fig. 94. Composition de M. Sédille.

Fig. 95.
Composition de MM. Hancock.

tiges sont tenues aux points de suspension, et ce sont les pointes menues qui convergent au centre; mais le contraire se présente également et, dans une certaine mesure, il dessine mieux le feston, il est plus logique, comme peut assez le montrer (fig. 95) un fragment de parure composée par MM. Hancock et Cie, joailliers de la reine d'Angleterre.

Guirlandes de feuilles, de fleurs et de fruits en branches entrelacées. — Cette sorte de nécessité de rattacher les tiges pour former le feston complet présente de suite à l'esprit l'idée de supprimer les nœuds et les attaches ornementales du milieu pour les remplacer par une solution de continuité obtenue par l'entrelacement de plusieurs branches légères plus ou moins serrées. C'est une manière simple et facile dont le modèle nous est offert chaque jour par la nature dans certaines tiges couchées, ram-

pantes, volubiles ou grimpantes, telles que celles du melon, de la bryone, du houblon, de la vigne et du lierre. Il n'y a qu'à regarder autour de soi et à copier presque servilement, à part les élagages que l'art impose ou que la matière réclame. Dès lors, il est clair que le décorateur, pour respecter le port de la plante, devra toujours s'adresser à un modèle souple, se prêtant de lui-même à l'enlacement, ainsi que l'ont fait si souvent et avec grand talent les artistes du XVIIIe siècle, par exemple Petitot pour un frontispice daté de 1764 (fig. 96). Toutefois, cette remarque, qui de prime abord semble toute naturelle et tout indiquée, n'a pas dans les arts décoratifs, et particulièrement à propos des guirlandes, force de loi. Elle est simplement le point de départ de combinaisons nouvelles. Ainsi l'ornemaniste enlace volontiers le laurier

Fig. 96. Dessin de Petitot.

Fig. 97. Vase de Madrid.

Fig. 98. Guirlande allégie.

et le chêne en donnant à leurs tiges une élasticité qu'elles sont loin d'avoir, et il arrive cependant à une nouveauté qui plaît sans choquer, comme sur le vase de marbre conservé à Madrid (fig. 97); ailleurs, il mêle ensemble plusieurs tiges auxquelles il agrafe et soude par artifice des fleurs fort différentes d'aspect et de nature.

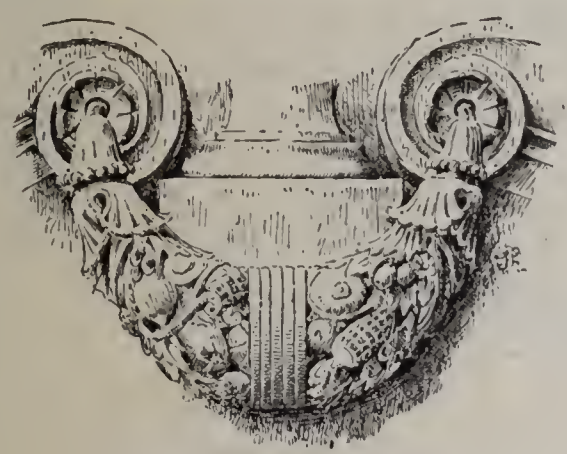


Fig. 99. Guirlande compacte.

Guirlandes de feuilles, de fleurs et de fruits en masse. — Le plus souvent, resserrant toutes ces tiges entrelacées, l'ornemaniste en fait une botte allongée, un ensemble compact servant de dessous, un mannequin sur lequel il pique et groupe à l'aise ses éléments décoratifs en tenant compte de leur grosseur et de leur forme. Il obtient alors deux sortes de guirlandes, suivant : ou bien qu'il fait disparaître le bâti sous une frondaison élégante et allégie de bouquets savamment montés (fig. 98), ou

bien qu'il met en évidence cette forme raide et apprêtée pour donner plus d'austérité et de lourdeur à sa composition (fig. 99). Ces deux genres sont fort répandus et se marient bien à certains types d'architecture de caractères tout opposés; aussi les exemples en sont-ils nombreux, et nous n'avons pas craint de les multiplier dans le cours de cette étude qui nous montre les premiers coquets et gracieux, dignes des boudoirs du XVIIIe siècle, et les seconds, majestueux et sévères, bien faits pour les œuvres calmes et imposantes.

Guirlandes de feuilles imbriquées. — Au lieu de rattacher sans ordre apparent les feuilles qui doivent composer un feston ou une guirlande allongée en ruban, on remplace souvent ce laisser-aller très étudié par une disposition régulièrement symétrique inspirée des écailles, c'est-à-dire que chaque feuille est regardée comme un élément séparé que l'on place en ligne à côté de son voisin, de telle façon que le second rang cache de ses pointes les parties tangentes du premier : ici, les feuilles seront toutes de même nature; là, elles seront alternées, laurier et chêne par exemple, comme sur la cheminée de Lepautre (figure déjà donnée); ailleurs, pour plus d'élégance et de richesse, chaque feuille sera en outre ornée d'un fruit dans le genre de cette guirlande de la Bibliothèque nationale (fig. 100). Ainsi formée, la guirlande devient un ornement construit, architectural, énormément employé depuis l'antiquité, où il était déjà en grand honneur.

Fig. 100. Bibliothèque nationale.

Fig. 101. Dessin du XVIIIe siècle.

Guirlandes de feuilles, de fleurs et de fruits en touffes, bouquets ou paquets isolés. — Aux variétés nombreuses que l'antiquité employait journellement, les artistes de la Renaissance italienne en ajoutèrent vite d'autres en modifiant simplement la manière de les présenter. Au lieu de disposer les éléments connus, feuilles, fleurs ou fruits en bandes ou en festons continus, ils disposèrent ces ornements par touffes, bouquets ou paquets isolés se répétant ou s'alternant le long d'étoffes, de cordes ou de tiges légères, droites ou en chaînettes. Ils obtinrent ainsi de charmantes compositions, fort répandues depuis eux, qui se prêtent à des applications et à des dispositions multiples. Ainsi la guirlande peut être : 1° de feuilles en touffes tout à fait isolées (fig. 101); 2° de feuilles en touffes tangentes comme à la Bibliothèque nationale (fig. 102); 3° de fleurs en paquets franchement isolés ainsi

Fig. 102. Bibliothèque nationale.

que l'a fait Prieur (fig. 103); 4° de fleurs en petits bouquets accolés par renversement comme l'indique la figure 104, extraite d'un volant de dentelle; 5° de fruits groupés en masses séparées dans le genre si brillamment cultivé par J. d'Udine et les Lucca della Robbia (fig. 105); 6° de touffes de fleurs et de feuilles se succédant les unes après les autres; 7° de fruits et de feuilles alternativement répétés; 8° de groupes de fleurs intercalés entre des groupes de fruits; 9° enfin d'une alternance des trois genres présentés, soit feuilles, fleurs, fruits, soit feuilles, fruits, fleurs, soit feuilles, fleurs, feuilles, fruits, suivant le parti si heureux employé par Ghiberti pour sa porte du baptistère de Florence.

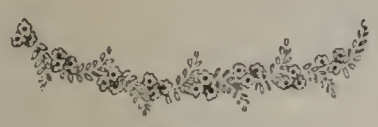


Fig. 104. Volant de dentelle.

Fig. 103. Dessin de Prieur.

Fig. 105
J. d'Udine.

Guirlandes de fleurs ou de fruits alternant régulièrement avec des feuilles. — Les artistes du XVIe siècle nous ont encore légué un type particulier de guirlande qu'ils ont obtenu en disposant les uns contre les autres, dans le même ordre, et ne formant qu'un même ensemble le long du cordon initial ou suivant la courbe du feston, tantôt des fleurs et des feuilles, tantôt des fruits et des feuilles. Ce genre, plus régulier, et par conséquent plus monotone que le précédent, a été toutefois, depuis Mantegna qui l'a employé dans sa Vierge de San Zeno (fig. 106), mis fort souvent à contribution, et notamment en sculpture. En allégissant cette donnée première, de La Londe a composé de cette façon plusieurs motifs de bordure (fig. 107), dont la silhouette est plus mouvementée et l'effet plus léger. C'est aussi en appliquant ce système réduit, en quelque sorte, à sa plus simple expression, c'est-à-dire en alternant une fleur seule et quelques feuilles dans le genre de Bérain pour l'ornementation d'une corbeille de chapiteau (fig. 108), que nombre de décorateurs ont paré leurs créations de guirlandes menues fort coquettes, de bandes pleines de grâce juvénile comme la traditionnelle couronne semée de fleurs blanches dont on ornait jadis la tête des jeunes lauréates aux distributions de prix.

Fig. 106. Peinture de Mantegna.

Fig. 107. Bordure, par La Londe.

Fig. 108. Chapiteau, par Bérain

Guirlandes de fleurs détachées. — De même que, depuis longtemps, on avait composé des guirlandes avec des feuilles seules distribuées en écailles, de même on a cherché à former des bandes au moyen de fleurs détachées, privées de tout accompagnement naturel, tel que tiges, boutons ou feuilles. Ce genre, déjà ancien, se présente sous deux aspects différents, sous deux formes toutes deux construites, résultant de la manière même de disposer les fleurs isolées. Les fleurs, en effet, ou bien se pressent à la file collées sur un ruban invisible, montées sur un fil de fer tellement fin que l'artiste le supprime sur son dessin, ou bien elles sont piquées sur une carcasse donnant au feston son renflement et ses dépressions. Dans l'un et l'autre cas, la guirlande est formée presque toujours par la répétition des mêmes fleurs, et ces mêmes fleurs sont encore présentées d'une façon unique, toujours de face, offrant ainsi leurs corolles élégamment découpées dans la plénitude de leur épanouissement. Lorsque ces guirlandes, suivant le premier type, n'offrent qu'un cordon, elles trouvent facilement leur place dans les arabesques, les bordures, les frises comme chutes ou liaisons, ainsi que le montre une composition de Fay (fig. 109); ce sont alors des fils aériens, des serpentins qui se jouent dans l'ensemble tout en reliant et accompagnant les morceaux, ce que beaucoup de personnes appellent des légèretés et des agréments. Quant au second type, il revêt de suite, par sa lourdeur apparente, un caractère calme et digne (fig. 110), admirablement en rapport avec les œuvres pondérées et imposantes de l'architecture, avec les décorations sévères et impressionnantes des nécropoles et des tombeaux.

Fig. 109. Dessin de Fay.

Fig. 110. Opéra de Paris.

Guirlandes de fleurs stylisées. — Les guirlandes précédentes, avec leurs fleurs se présentant de face, comme en projection horizontale, donnent aussitôt l'idée de considérer chacune des fleurs comme l'élément d'une rosace, élément qu'il n'y a plus qu'à régulariser, qu'à considérer comme la forme parfaite et typique de la fleur représentée, vue devant ou vue derrière, pour en faire de suite un ornement à part et nouveau dans lequel on mettra en évidence tel ou tel détail, suivant la matière ou la forme à décorer. On se trouve alors en présence d'un type développé, généralement plus grand que nature, qu'il suffit de répéter un petit nombre de fois pour donner naissance à un cordon floral, composé soit d'éléments égaux et réguliers, soit d'éléments dégradés pour accuser le feston, comme cela existe sur la panse d'une cafetière moderne en argent (fig. 111).

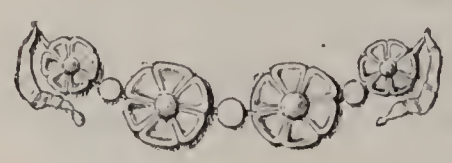


Fig. 111.
Décoration de cafetière moderne.

Guirlandes de feuilles, fruits et fleurs mélangés. — Après avoir établi des guirlandes composées rien que de feuilles, ou bien rien que de fleurs, ou bien rien que de fruits, on a songé tout naturellement à grouper en festons un heureux mélange de toutes ces données, comme cela se passe dans la nature à l'état libre. Il n'y avait plus

qu'à trouver des combinaisons harmonieuses de formes, de groupes ou de couleurs, et c'est là un problème qui, depuis les Égyptiens et les Grecs, a été maintes fois résolu avec bonheur par des artistes de tous pays. Les exemples en sont donc fort nombreux et parfois d'une réussite parfaite. Ils nous montrent : les uns, les éléments divers mêlés en nombre à peu près égal; les autres, un élément dominant, ici les fleurs, là les fruits; ailleurs enfin, l'un d'eux est mis en évidence comme milieu pour accuser l'axe ou le renflement central (fig. 112).

Fig. 112. Composition italienne.

Guirlandes de culots seuls ou accompagnés. — Tout en épuisant pour les guirlandes, autant que possible, les belles et séduisantes ressources de la plante dans son épanouissement floral et fructifère, on n'a pas oublié toutefois de mettre à contribution les différentes phases qui précèdent ce développement. Elles sont d'ailleurs des plus intéressantes et fournissent à l'imagination de l'ornemaniste sérieux des données et des formes extrêmement variées, coquettes et artistiques au premier chef. Ce sont, en effet, les bourgeons plus ou moins ouverts, cette richesse inépuisable de la végétation, qui ont donné naissance au type élémentaire de l'ornement désigné sous le nom général de culot. On a donc formé des guirlandes de culots; l'idée est des plus heureuses, et, au premier abord, il est permis de penser qu'en ce genre, on va trouver des merveilles d'originalité. Il n'en est rien cependant. On s'est purement borné à employer les culots les plus simples, les formes les plus connues et les plus ordinaires, laissant ainsi pour l'avenir des mines étonnantes à exploiter. Ces culots, disposés en guirlandes, sont placés à la suite les uns des autres, soit séparément, soit réunis par un fil; ils marchent tous dans le même sens, ou bien, le plus souvent, ils se dirigent vers un motif central. Dans ces combinaisons différentes, les culots s'emploient parfois seuls, comme à Bologne, sur une marqueterie de l'église San-Petronio (fig. 113); parfois séparés par une boule, une sorte de perle formant intersécance, comme sur une assiette de Rouen (fig. 114); parfois accompagnés de fleurs ou de fruits, comme sur une tapisserie (fig. 115) composée par Marot; enfin, dans quelques exemples, les culots sont eux-mêmes variés et de grosseurs assorties pour marquer davantage la forme pansue du feston ou la partie gonflée des chutes (fig. 116).

Fig. 113.
Marqueterie de San-Petronio.

Fig. 114.
Assiette de Rouen.

A côté des guirlandes végétales et presque en même temps se multiplièrent d'autres guirlandes, imitées des premières et formées tantôt d'objets souples se prêtant aux

courbes gracieuses, tantôt d'objets enfilés dans des cordons ou accrochés entre eux pour permettre la suspension en festons. Ces nouvelles guirlandes, quelquefois moins coquettes de forme, moins riches de couleur que l'éclatante parure des jardins, sont cependant, elles aussi, fort gracieuses, et, employées à propos dans beaucoup de circonstances, elles viennent puissamment augmenter l'effet, appuyer sur l'idée, symboliser une destination, caractériser une œuvre, tout en se pliant souvent aussi aux rôles plus modestes de liens, d'enchaînements et de parures légères et capricieuses. De plus, puisées à toutes les sources et particulièrement fournies par les inventions des hommes dans toutes les branches de l'industrie, du commerce ou des arts, elles peuvent être extrêmement originales, pleines de nouveauté et d'imprévu. En tout cas, certes, elles sont susceptibles d'être variées presque à l'infini, puisque leur nombre peut grandir de jour en jour dans les siècles féconds. Ce sera donc, en pareille matière, à l'artiste, environné de tant de matériaux et de richesses, a être très sévère et très judicieux dans son choix, car la réussite sera une affaire de bon goût ou mieux de goût, réfléchi et calculé.

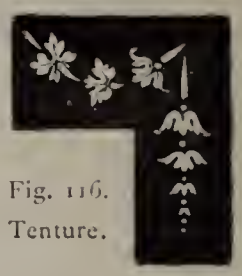


Fig. 116. Tenture.

Parmi tant de diversité, nous nous attacherons seulement à passer en revue rapidement les types les plus répandus, ceux pouvant servir de données pour les conceptions de l'avenir et les créations nouvelles que tenteraient à juste titre de chercher les ornemanistes soucieux de rajeunir notre bagage décoratif. Bien entendu, nous laisserons de côté, comme trop répandues ou trop vulgaires, les guirlandes qui n'ont point donné naissance à des interprétations ou à des traductions ornementales, telles que les festons de globes lumineux, de verres de couleurs, de lanternes vénitiennes ou de ballons japonais, malgré les effets si heureux qu'ils produisent, telles que les chapelets de cervelas, les festons de saucissons ou de chandelles qui décoraient les devantures au temps de notre jeunesse et dont les chutes de bois, agitées par le vent, faisaient un tel cliquetis, la nuit, qu'involontairement on s'endormait en songeant aux danses macabres d'Holbein ou de La Chaise-Dieu.

(A suivre.) J. PASSEPONT.

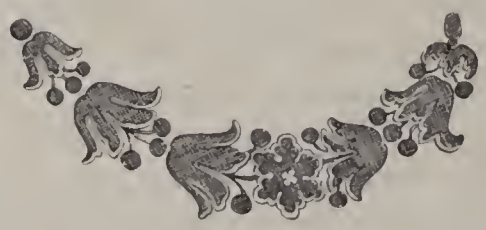
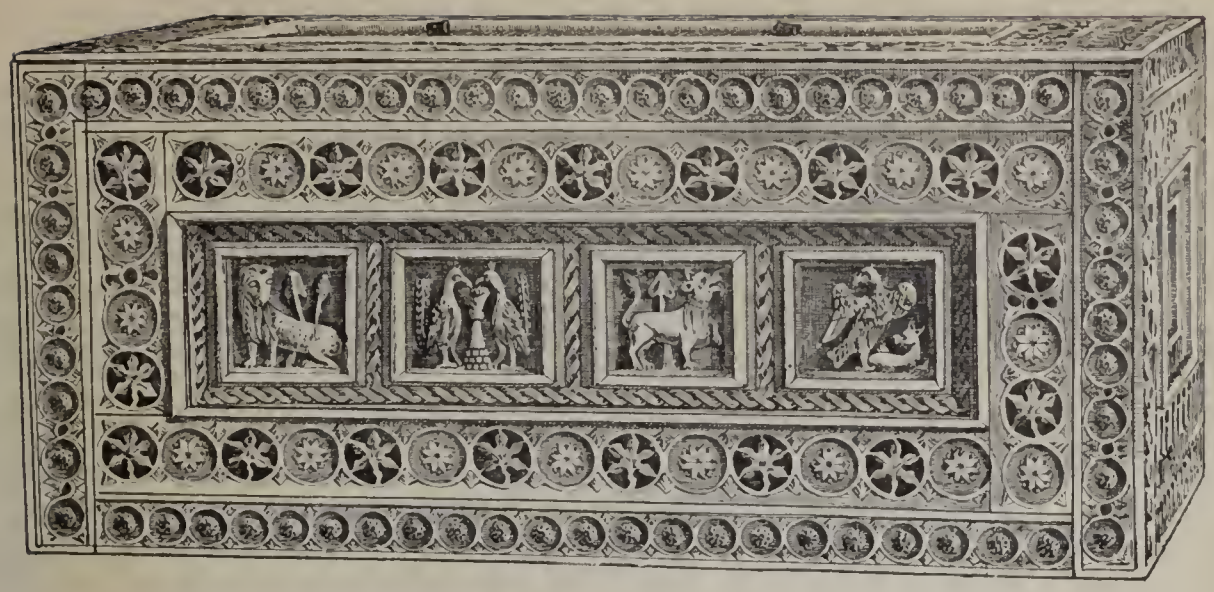


Fig. 115. Tapisserie, par Marot



L'EXPOSITION EUCHARISTIQUE DE MILAN

La ville de Milan vient d'avoir au mois de septembre une Exposition Eucharistique, la deuxième de ce genre qui ait été ouverte en Italie. Turin a commencé la série de ces expositions, qui ont une importance véritable au point de vue artistique des arts industriels, bien que leur but soit exclusivement religieux. C'est-à-dire que tout produit inspiré par la religion y est accepté, même s'il ne vise point « à la gloire de l'art et de l'industrie ». (Texte du programme).

Cette Exposition n'est pas exclusivement milanaise. Rome, Venise et plusieurs autres villes ont répondu à l'appel du Comité organisateur, qui a étendu ses efforts en tous sens et a organisé, à côté de l'Exposition moderne, une partie rétrospective qui est loin d'exciter l'intérêt qu'on pouvait attendre, car elle est assez restreinte, mais qui cependant mérite, telle qu'elle est, d'attirer l'attention.

Dans une vitrine on a exposé plusieurs pièces du fameux trésor de la cathédrale de Monza. Parmi ces pièces on a choisi le « calice Visconteo » et cet important monument pour l'histoire de la sculpture en ivoire qui est le Sacramentaire grégorien ou du roi Bérenger, ouvrage du IXe siècle et nullement du VIIe, comme on voudrait le faire croire. Ce n'est pas dans une notice sommaire sur l'Exposition Eucharistique qu'on pourrait parler aisément de ce superbe ivoire de Monza, et il suffit de rappeler la composition des deux plats qui en forment la reliure, dont celui décoré d'entrelacs disposés suivant des courbes et des cercles, pourrait à la rigueur, comme il a été fort judicieusement remarqué, être considéré comme une œuvre du VIIe siècle; l'autre partie, au contraire, se rapproche par le style d'une façon si évidente de certains monuments carolingiens, qu'en l'absence de tout autre indice, c'est au IXe ou au Xe siècle qu'il faudrait attribuer cette curieuse sculpture.

A côté du Sacramentaire grégorien, nous trouvons un très joli tabernacle en ivoire, style français du XVe siècle, bien connu des amateurs, et le corporal dit des Apôtres,

du XVIe siècle, dont il est superflu de vous faire ressortir l'intérêt. Mais si les pièces de Monza, par les études de Labarte, de Irisi, de M. Barbier de Montault et de M. Molinier, sont assez connues, il n'en est pas de même d'un monument d'orfèvrerie prêté par la cathédrale de Lodi qui, à coup sûr, est parmi les objets de l'Exposition l'un des plus remarquables : c'est un tabernacle du XVe siècle, italien, qui a été légué à la cathédrale de Lodi par Mgr Charles, marquis Pallavicini, évêque de cette ville; il est d'un dessin exquis et d'un goût irréprochable. Orné de statues et de bas-reliefs, riche en festons ajourés, il est en argent, et la couleur des émaux lui donne un aspect pittoresque et des plus éclatants.

Non loin de ce tabernacle on voit une statue du XIVe siècle, en pierre, caressée par la couleur, un Saint Eugène, qui appartient à la basilique milanaise de Saint-Eustorgio. Pour ceux qui ne s'intéressent point à la question de la polychromie dans la statuaire, cette figure de Saint Eugène, qui a été mise en nouvelle évidence à cette Exposition, n'a que l'intérêt d'une médiocre sculpture du XIVe siècle; mais il n'en est pas de même pour ceux qui cherchent dans les monuments archéologiques un témoignage pour prendre parti dans la question brûlante de la couleur appliquée à la sculpture contemporaine. Pour ces derniers, la statue de Saint Eugène est un argument nouveau en faveur de cette polychromie qui a inspiré à notre excellent confrère M. Courajod une de ses plus intéressantes brochures.

Me bornant aux pièces les plus remarquables, je vous signalerai la superbe chasuble ambroisienne (XVe siècle) très richement brodée, ainsi qu'une quantité de missels avec miniatures, et j'émettrai le regret, après cette courte énumération, que les objets d'art rétrospectif aient été irraisonnablement confondus avec les objets modernes, qui dans l'Exposition de Milan sont bien plus nombreux... qu'il n'était nécessaire. Vous savez que je suis ami de la modernité, mais nullement de la modernité banale et industrielle, qui excite le dégoût des artistes. — A vrai dire, le défaut de toute sélection a permis ici l'exposition des pièces de tout genre, même du « genre ennuyeux », qui était le seul qui dégoûtait Voltaire.

Je crois vous avoir fait remarquer dans une de mes lettres que l'Italie moderne se désintéresse absolument de la peinture décorative, c'est-à-dire que l'Italie est peu sensible à tout genre de peinture, et nos peintres, en général, sont des héros perdus au milieu d'un champ de morts.

Dans la section de la peinture nous trouvons des tableaux anciens et modernes, copies et ouvrages originaux, et quelques cartons de fresques. Un jeune artiste plein de verve a exposé des cartons qu'il a exécutés dans l'église paroissiale de Melzo. C'est M. Rapetti, un de ces rares peintres qui traitent chez nous la fresque et la décoration *con amore*. A côté de lui, je signalerai M. Cavenaghi, un vétéran dans ce genre, qui aurait pu exposer une quantité inouïe de cartons, étant l'artiste actuellement en vogue pour la décoration des églises. Il a exposé un carton d'un dessin très serré et grandiose. Si à M. Rapetti et à M. Cavenaghi vous ajoutez M. Bertini, qui a exposé un carton d'un vitrail, je crois de Côme, vous aurez tout ce qui touche à la peinture décorative à l'Exposition milanaise. C'est bien peu! Nous manquons absolument d'artistes, particulièrement figuristes, qui s'adonnent à la décoration. Les peintres, ici, au lieu de songer aux grandes compositions décoratives, ne traitent guère que les petits tableautins ou les portraits qui donnent ou peuvent donner moins incertainement le pain quotidien. Tel est l'état des choses.

La sculpture religieuse et décorative n'est pas mieux partagée; l'Exposition milanaise nous offre de la sculpture industrielle et de commerce en fait d'images sacrées. La sculpture se relève quelque peu dans les ouvrages modernes d'orfèvrerie et de ciseau, qui sont assez abondants, mais encore bien éloignés de la voie de perfection artistique. Car je ne serais pas respectueux de la vérité si je vous écrivais que le bon goût désormais dirige tous nos artistes industriels; l'Exposition Eucharistique montre que l'activité est grande et presque fébrile parmi tous ces producteurs, mais ce sont les redites qui montrent chez nos artistes l'indifférence de toute recherche; c'est le défaut de toute personnalité qui dénote

le respect aveugle des traditions. La main-d'œuvre, le travail enfin est excellent en général, mais les lignes représentées par ce travail difficilement s'animent et s'efforcent d'éveiller une sensation nouvelle. Orfèvrerie lombarde ou gothique, meubles Renaissance, dentelles dans le goût des modèles vénitiens, broderies Renaissance et ainsi de suite. Par-ci par-là, la reproduction est assez naturelle et parfaite, mais parfaite dans les cas seulement où un architecte, par exemple, a dirigé l'artiste industriel; car, en général, ce dernier est abandonné à son inspiration lorsque le travail, au point de vue du goût et du style, est moins que médiocre.

En résumé, l'Exposition Eucharistique de Milan a montré, une fois encore, que l'art religieux vit exclusivement de traditions et que les ouvriers italiens, livrés à eux-mêmes, ne sont pas en mesure encore de faire des œuvres dignes de notre passé! Cela, vous le saviez peut-être. Mais elle a montré, aussi, que l'art religieux est toujours extrêmement vivace et que les orfèvres, les ciseleurs, les brodeurs, etc., y ont un champ d'activité très vaste et rémunérateur. Peut-être a-t-elle prouvé aussi que le clergé italien est, en général, dépourvu de cette éducation de l'œil qui crée le goût. Il est de fait que les écoles du clergé, les séminaires italiens, ne font presque rien en faveur de cette éducation, et la production artistique destinée au culte se ressent de cette négligence.

ALFREDO MELANI.

Milan, octobre 1895.

LA DÉCORATION

DES

COUVERTURES DE LIVRES ANGLAIS ET AMÉRICAINS

Il n'est pas trop facile de trouver un terme pour définir les couvertures de livres en étoffe qui décorent la majorité des livres anglais. « Reliure commerciale » dit trop, « couverture dorée » dit trop peu. « Reliure en étoffe » n'est pas le terme exact, d'abord parce que le terme étoffe évoque l'idée d'une matière bien différente du calicot gaufré employé dans ce cas, et ensuite parce que la couverture n'est pas la reliure. Une bonne et solide reliure dans laquelle les pages sont soigneusement réunies et dont la couverture est souple et flexible, une pareille reliure peut braver la durée des siècles. Au contraire, une reliure moderne dure à peine six mois, surtout si le livre est fréquemment consulté et passe en plusieurs mains. Qu'un de ces livres tombe, la couverture se sépare immédiatement, laissant à nu les feuillets qui, bien souvent, au lieu d'être cousus les uns aux autres, sont simplement collés à un morceau d'étoffe sans solidité.

Ici cependant nous ne nous occuperons pas de ce qui devrait être mais de ce qui est. Le commerce demande que la majorité des livres anglais soient vendus avec des couvertures éphémères, qui, tout compte fait, durent plus longtemps que la vogue du livre lui-même. Les Français, d'un autre côté, éditent toujours leurs livres brochés, parce qu'ils pensent que la reliure dépend du goût de chaque propriétaire en particulier. Pour nous, Américains, nous demandons une reliure qui flatte l'œil et attire les amateurs, mais il nous suffit que cette reliure présente une courte solidité.

Le goût demande que le motif de décoration de la couverture soit sagement approprié au genre même du livre. Il serait absurde de voir une histoire destinée à une école du dimanche décorée comme le livre de messe d'une reine, surtout si ce clinquant, peu solide et disgracieux dans sa forme, est destiné à disparaître au bout de quelques semaines. Ensuite il est désirable que le motif de la décoration se rapporte autant que possible au sujet de l'ouvrage. Certains motifs sobres et de pure convention sont nécessaires cependant pour les œuvres complètes d'un même auteur embrassant des sujets divers, histoire, romans, théologie, sciences, etc. Mais lorsque vous trouvez une décoration de couleur éclatante sur des livres sérieux comme le *Coran, Gil Blas* ou les *Contes féeriques d'Anderson,* vous vous récriez et vous avez raison. Fort heureusement dans ces dernières années on a pris l'habitude de faire des reliures unies et de couleur sombre pour les personnes qui ont du goût et qui cependant désirent des livres à bon marché. Il y a eu un retour vers la simplicité.

Mais la simplicité, quelque complète qu'elle soit, demande des matériaux solides; une

couverture unie, surtout dans les tons clairs, est détériorée par une goutte d'eau ou même par le simple frottement contre d'autres volumes; sans compter que les teintures employées se décomposent souvent à l'air. Une décoration appropriée peut alors préserver la couverture et lui conserver son apparence agréable.

Peu après le commencement de cette réaction en faveur de la simplicité, quelques volumes commencèrent à faire leur apparition avec des couvertures dessinées par des artistes pour l'ouvrage lui-même. Depuis, les relieurs ont pris comme habitude de réunir un certain nombre de modèles de couvertures et de les offrir aux éditeurs, qui choisissent alors ceux qui leur conviennent le mieux.

Cette méthode nouvelle attira les acheteurs et se généralisa bientôt, si bien qu'aujourd'hui les étalages des libraires contiennent un nombre respectable de livres fort bien reliés.

En Amérique il y a aussi de très bonnes reliures, telles que celles qui sortent de chez MM. Mifflin et Cᵉ, Roberts frères et Charles Scribner fils, mais en même temps la palme du mauvais goût revient certainement aux Etats-Unis. Le volume de poésies intitulé *The Masque of Death* en est un triste exemple. La couverture de cet ouvrage est blanche, couleur délicate entre toutes, la décoration est bleu et or. Le motif principal est un médaillon renfermant une tête de jeune mariée et entouré d'une guirlande soi-disant de myosotis; le titre est écrit en lettres, d'or ombrées de bleu, moitié en caractères gothiques, moitié en caractères romains. Tout cet ensemble est peu agréable à l'œil et ne répond nullement au contenu de l'ouvrage.

Sans vouloir multiplier les exemples, nous dirons seulement quelques mots des conditions que doit remplir une bonne couverture de livre. La première, comme nous l'avons déjà dit, c'est la concordance de la décoration au contenu de l'ouvrage. Il y aurait beaucoup à dire sur ce vaste sujet, car vouloir le discuter entièrement ce serait traiter la question même de l'adaptation de l'ornementation aux objets. Nous ne pouvons ici songer à donner des conseils à l'artiste, c'est à lui à avoir du goût et de l'imagination. Ce qu'il faut éviter avant tout, c'est de tomber dans la bannalité ou dans l'afféterie.

La seconde condition est de soigner les titres. Les fautes, sous ce rapport, sont fréquentes. Beaucoup de reliures modernes, excellentes d'ailleurs, ne sont pas exemptes d'affectation ou de prétention. Le titre doit être lu d'un seul coup d'œil; il ne faut pas couper arbitrairement les mots. Eviter encore les lettres trop grandes ou celles qui sont tellement compliquées et contournées qu'elles ne peuvent être lues facilement. On conserve le même modèle de lettres pour la souscription tout entière. Cette règle importante est fort rarement observée.

Enfin il faut que les détails de la décoration soient adaptés à la surface décorée. Ce principe n'est pas généralement appliqué aujourd'hui, où les relieurs emploient aussi bien les peaux unies et polies que la toile rude et inégale. Il serait utile que les motifs choisis fussent en rapport avec la matière employée pour la couverture, car s'il en est autrement, l'effet général peut en souffrir. Quant à la symétrie du dessin, on ne peut guère en donner une définition. et cependant elle a une extrême importance. Ordinairement les marges sont trop petites, les dos trop chargés de détails, les parties unies trop restreintes.

En ce qui concerne les couleurs, l'or tient la première place. L'argent doit être peu employé, car il s'oxyde à l'air; il est remplacé avantageusement par le platine, qui ne présente pas le même inconvénient. En certains cas un mélange d'or rouge et d'argent peut produire de bons effets. Les couleurs claires sur un fond sombre sont à éviter.

Tels sont les quelques principes généraux dont il ne faut pas s'écarter lorsqu'on veut composer une reliure vraiment artistique. — *(The Decorateur and Furnisher.)*

Il nous a semblé intéressant de reproduire l'article qu'on vient de lire. Cet extrait d'une revue américaine montre mieux que de longues phrases dans quelle voie excellente est dirigé le goût aux États-Unis.

M. WALTER CRANE A MANCHESTER

Un des correspondants de l'excellent journal *le Studio* a *découvert* la ville de Manchester et, dans le cours de ses derniers voyages dans cette ville, il a visité l'école des arts de Manchester et a eu l'avantage d'être reçu par M. Walter Crane. Il félicite les habitants de cette capitale du coton de ce qu'un rayon de vérité a pu enfin pénétrer jusqu'à eux et illuminer leur patrie. Jusqu'à ces deux dernières années tout le district de Manchester est resté au point de vue des arts dans une profonde obscurité, mais maintenant les Mancestriens peuvent s'en consoler en pensant que leur avenir sera infiniment meilleur que le passé...

A ce propos, voici ce que nous écrit un artiste de Manchester :

D'après le correspondant du *Studio,* la nomination de M. Walter Crane comme directeur de l'école des arts de Manchester indique le changement complet qui s'est opéré dans les idées de l'administration sur la question de l'éducation artistique. Ce changement mérite certainement d'attirer l'attention de ceux qui s'occupent d'art. Ce qui rend la nomination de l'éminent artiste si importante, c'est qu'elle montre que la ville veut s'affranchir de l'autorité jusque-là despotique de *South Kensington.*

D'après le même journal, avant que M. Crane prît les fonctions de directeur de l'école des arts de Manchester, cet établissement pouvait être regardé comme le type de ce que peut produire l'administration anglaise des sciences et des arts, lorsque à sa tête se trouve un des maîtres les plus éminents qui soient jamais sortis de *South Kensington.* Le bureau des inspecteurs avait droit d'être satisfait des résultats qu'on y obtenait. Tout y était exécuté suivant les indications officielles.

Mais le *Studio* se trompe dans ses appréciations, et il sera sans doute surpris d'apprendre que M. Crane lui-même fait partie depuis plusieurs années des inspecteurs de *South Kensington* et que son influence s'est déjà fait sentir dans l'administration de cet établissement. Du reste, il ne faut pas s'y tromper, bien avant l'arrivée de M. Walter Crane, l'école de Manchester avait abandonné ses anciens errements pour entrer dans une voie nouvelle sous la direction de M. Willis, qui pendant huit à dix ans resta à la tête de cet établissement. Les anciennes méthodes et les vieilles formules ont disparu, l'enseignement s'est transformé et, grâce aux efforts persévérants de tous, les plus heureux résultats ont été obtenus.

C'est une erreur de croire que la valeur de l'instruction donnée dans une école peut se constater par les résultats des examens que subissent ses élèves; on ne peut nier cependant qu'il y a là un élément d'appréciation très important. Si l'on choisit ce terme de comparaison, la direction de M. Crane n'a pas été favorable à l'école de Manchester. Celle de Birmingham, avec M. Taylor comme directeur, est de beaucoup en avance sur sa rivale et les artistes qu'elle forme tiendront certainement une place remarquable dans l'histoire de l'art contemporain.

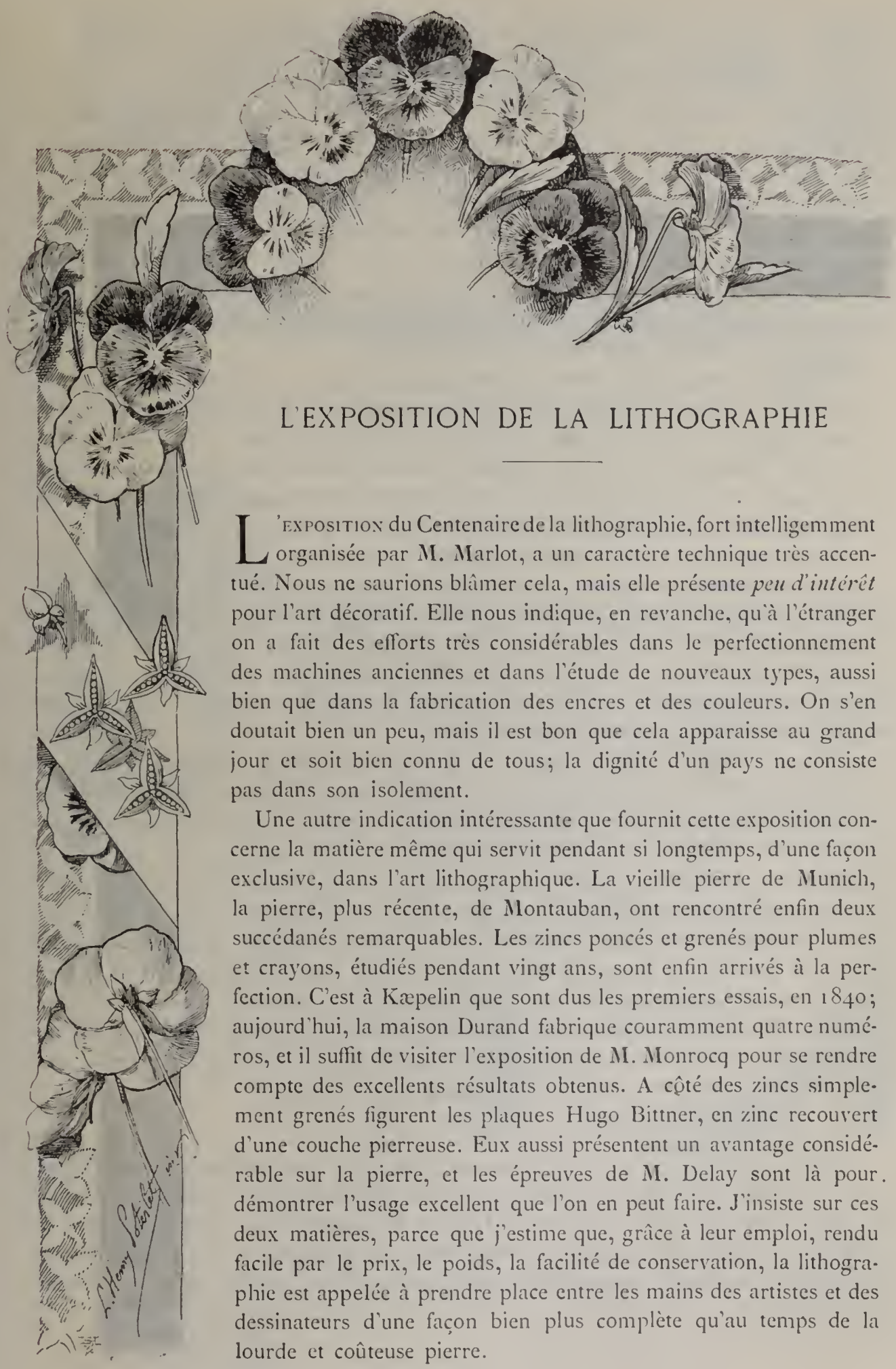
Le correspondant du *Studio* est trop en retard ou trop en avance. Son article aurait pu être écrit il y a sept à huit ans, mais l'auteur aurait pu tout aussi bien modérer son impatience et attendre les résultats.

Nous autres, provinciaux de Manchester, nous ne pouvons oublier que quelques-uns des caractères les plus accusés de notre art ont trouvé leur première expression dans nos provinces, et nous sommes assez simples pour croire qu'on trouve des œuvres d'art aussi réellement belles à Manchester, à Birmingham ou à Glasgow que dans la Métropole. Aussi nous associons-nous de tout cœur au *Studio* lorsqu'il émet l'espoir de voir un jour Manchester occuper une place de choix parmi les grands centres artistiques du monde. Mais cela ne nous empêche pas de rendre justice à nos devanciers et en particulier à M. Willis, le dernier directeur. Ses méthodes précises, ses idées larges lui ont assuré une grande influence sur ses élèves, et si aucun d'eux n'est encore arrivé à la célébrité, il y en a cependant un grand nombre qui sont des artistes de grand talent. M. Crane est certainement capable d'obtenir de semblables résultats, s'il veut bien s'en donner la peine; mais nous n'avons pas confiance.

Le Directeur-Gérant :

Victor CHAMPIER.

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11.



L'EXPOSITION DE LA LITHOGRAPHIE

L'EXPOSITION du Centenaire de la lithographie, fort intelligemment organisée par M. Marlot, a un caractère technique très accentué. Nous ne saurions blâmer cela, mais elle présente *peu d'intérêt* pour l'art décoratif. Elle nous indique, en revanche, qu'à l'étranger on a fait des efforts très considérables dans le perfectionnement des machines anciennes et dans l'étude de nouveaux types, aussi bien que dans la fabrication des encres et des couleurs. On s'en doutait bien un peu, mais il est bon que cela apparaisse au grand jour et soit bien connu de tous; la dignité d'un pays ne consiste pas dans son isolement.

Une autre indication intéressante que fournit cette exposition concerne la matière même qui servit pendant si longtemps, d'une façon exclusive, dans l'art lithographique. La vieille pierre de Munich, la pierre, plus récente, de Montauban, ont rencontré enfin deux succédanés remarquables. Les zincs poncés et grenés pour plumes et crayons, étudiés pendant vingt ans, sont enfin arrivés à la perfection. C'est à Kæpelin que sont dus les premiers essais, en 1840; aujourd'hui, la maison Durand fabrique couramment quatre numéros, et il suffit de visiter l'exposition de M. Monrocq pour se rendre compte des excellents résultats obtenus. A côté des zincs simplement grenés figurent les plaques Hugo Bittner, en zinc recouvert d'une couche pierreuse. Eux aussi présentent un avantage considérable sur la pierre, et les épreuves de M. Delay sont là pour démontrer l'usage excellent que l'on en peut faire. J'insiste sur ces deux matières, parce que j'estime que, grâce à leur emploi, rendu facile par le prix, le poids, la facilité de conservation, la lithographie est appelée à prendre place entre les mains des artistes et des dessinateurs d'une façon bien plus complète qu'au temps de la lourde et coûteuse pierre.

En bien des occasions déjà, la lithographie tend à sortir de son vieux domaine, l'estampe, la caricature, la carte d'adresse commerciale, et aussi l'image de boîtes à conserves. Une des rares expositions, la seule peut-être présentant un véritable intérêt pour la décoration, celle de MM. Coubé et Cᵉ, en est la meilleure preuve. Cette maison obtient, par un procédé lithographique de report sur une surface de zinc émaillé, les plus charmants motifs d'ornementation, fleurs, arbustes, dessins géométriques. J'aime moins les personnages, qui sont d'une couleur crue et dure. Il y a là une tentative vraiment intéressante : ce genre de revêtement en zinc décoré constitue une fort belle décoration murale, applicable même dans les endroits humides, et sans grande préparation, qui ne nécessite d'ailleurs aucun maçonnage.

Les affiches sont naturellement en très grand nombre : la mode le veut, et je me contenterai de signaler quelques essais intéressants. L'emploi des poudres métalliques — représentées à l'exposition par la Société française des couleurs métalliques et par la maison Weidner — a permis à certains artistes d'obtenir des résultats tout à fait remarquables. Je citerai entre autres les belles affiches de la Semaine Sainte à Séville et de la foire de Cordoue, exposées pour ses clients par la maison Lorilleux.

Les dessinateurs auraient peut-être intérêt à porter leur attention sur le nombre assez considérable des *travaux de ville,* c'est-à-dire des cartes, en-tête de lettres et de factures, prospectus, qui figurent aux diverses vitrines des imprimeurs lithographes. Actuellement, il y a en ces genres une tentative artistique très remarquable ; les procédés de report aidant, la carte commerciale tend à devenir un petit objet d'art par ses dessins très ingénieux et, le plus souvent, très soignés. Encore en ces matières, les expositions étrangères méritent une mention.

J'en aurais fini avec cette exposition, si le succès véritable qu'obtiennent auprès de la foule des visiteurs les vitrochromies françaises, russes et italiennes, ne me rappelait cette phrase de Ch. Blanc : « Le besoin d'orner a conduit l'homme à transformer la nécessité des vitres en une décoration lumineuse. » Or là n'est pas le cas présent : la diaphanie ou vitrochromie, dont les « gravures coloriées, faites tout exprès pour cet usage, sont banales et insipides », n'a même pas l'avantage de « procurer le mirage d'une verrière intime ». Assez transparentes au début, les feuilles diaphanes s'obscurcissent et arrêtent les rayons lumineux. Il en serait autrement qu'il faudrait encore blâmer ce trompe-l'œil qui veut, avec du papier, imiter les vitraux. Peut-être, avec des sujets spécialement combinés, avec des dispositions particulières écartant l'idée de supercherie, la diaphanie arrivera-t-elle un jour à être une décoration possible des vitres et des fenêtres. Elle n'en est pas encore là aujourd'hui.

*
* *

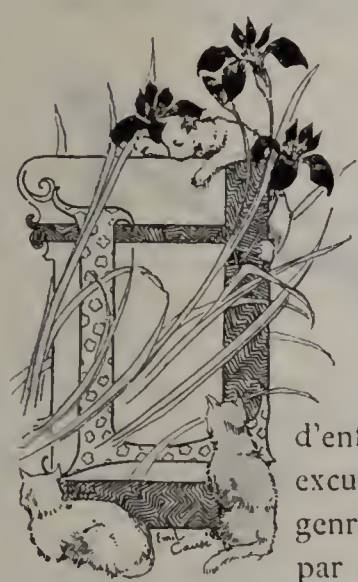
Quelque minime que soit la part des arts décoratifs dans cette exposition, comme cette rapide analyse le démontre, il n'en était pas moins utile de la signaler. C'est par la connaissance exacte de ce qui se fait, dans les diverses branches de l'industrie, par la recherche d'applications nouvelles aux besoins de notre époque, que ces arts peuvent se développer; et, dans le domaine de la lithographie décorative, bien des choses restent encore à faire.

G. LEQUATRE
Professeur à l'École Estienne.

ÉTUDE DES ORNEMENTS

LES GUIRLANDES

(Fin)[1]



Les guirlandes dérivées, conçues depuis l'antiquité grecque jusqu'à nos jours, comprennent surtout celles formées d'étoffe, de filet, de tresse, de cordes, de chaîne, de grelots, de perles, de bijoux, de médailles, de coquillages, d'objets divers, d'ornements variés, de masques et enfin de figures entières, principalement d'enfants, de chérubins ou d'amours dont la légèreté et l'espièglerie excusent la liberté prise. Au lieu de chercher à classer ces différents genres dans un ordre chronologique, nous les grouperons simplement par similaires, car en pareille matière la question de priorité n'a point d'importance. Ce qu'il nous faut, ce sont des données ou des exemples capables de nous tracer la voie pour améliorer, modifier ou créer à notre tour.

Guirlandes d'étoffe ou de rubans. — Un morceau d'étoffe jeté sur deux points d'appui, pourvu qu'il soit drapé avec goût, qu'il soit agrémenté de plis heureux, disposés de telle façon qu'ils rétrécissent les extrémités et donnent de l'ampleur au milieu, suffit largement pour produire une décoration gracieuse entre les mains d'artistes tels que les maîtres de la Renaissance. Ces derniers, en effet, ont su tirer de ce motif fort simple de nombreuses combinaisons variées dont nous nous servons encore chaque jour. En ce genre la guirlande la plus élémentaire, mais la plus employée, s'obtient au moyen d'une étoffe tout unie habilement disposée

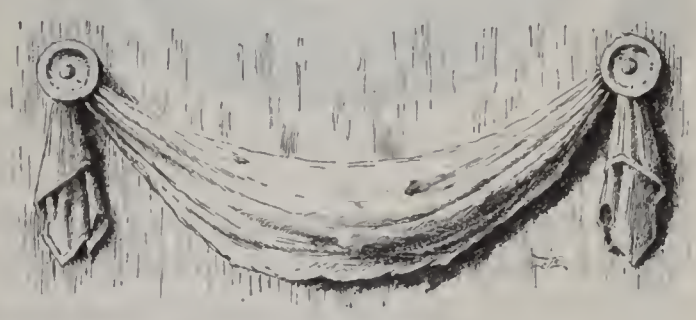


Fig. 117. Sculpture moderne.

Fig. 118. Décoration peinte (XVIe siècle.).

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs,* 14me année, p 384, et 15me année, p. 499.

comme l'indique la figure 117. Puis, pour plus de légèreté et de richesse, il est facile de découper les deux lisières en festons arrondis; alors le décorateur dispose ce motif orné ou bien pour nous faire voir les deux dentelures à la fois, tel que cela se présente dans de nombreux exemples (fig. 118), ou bien pour ne nous montrer qu'une seule série de festons rabattue sur le reste de l'étoffe drapée, comme sur la gaine d'une cariatide de l'époque Louis XIII (fig. 119). Il est encore possible d'employer pour la confection de ces guirlandes une étoffe dont l'un des bords a été enrichi de découpures ou de lambrequins, soit seuls comme à la partie inférieure d'une serrure française du XVIe siècle (fig. 120), soit accompagnés de passementeries, de galons et de glands, ainsi que le fait couramment le tapissier. Enfin les exemples aussi ne sont pas rares dans lesquels l'étoffe fait bonnement fonction de support ou de lien pour soutenir suspendus au centre, un peu par miracle, des fruits, des fleurs, etc. (fig. 121).

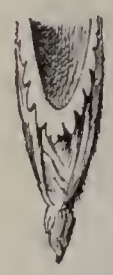


Fig. 119. Louis XIII.

Fig. 120. Serrure du XVIe siècle.

Fig. 121. Buffet du XVIe siècle.

Quant aux rubans disposés en festons, pour qu'ils puissent répondre à une ampleur convenable et qu'ils prennent du corps, il est de toute nécessité qu'ils soient rassemblés, ou mieux chiffonnés soit en coques, soit en flots, se succédant suivant une certaine progression descendante de chaque côté du centre, ainsi que le montre la figure 122, copiée sur un monument.

Fig. 122. Monument moderne.

Guirlandes de filets. — Dans le même ordre d'idées, quelques décorateurs habiles, comme MM. Girette et Murgey, ont fait des innovations heureuses en remplaçant avec plein succès au palais Rothschild, à Vienne (fig. 122 *bis*), l'étoffe si répandue par le filet de pêcheur. Ce dernier se prête fort bien à la circonstance : il a d'ailleurs des plis amples, sa suite continue de mailles atténue la lourdeur, et, de plus, la monotonie est facilement rompue par les lièges, les algues et la variété des coquillages s'il est fait allusion aux poissons de mer, par les sagittaires, les iris et les écrevisses, si, au contraire, il est question de poissons d'eau douce.

Fig. 122 *bis*. Palais Rothschild à Vienne.

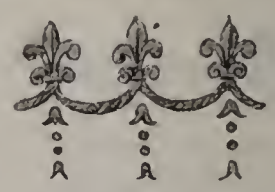


Fig. 123. Vase par Salviati.

Guirlandes de tresses et de sparterie. — Plusieurs monuments de l'art antique, des peintures, et principalement des terres cuites, nous montrent que parfois, à défaut de fleurs ou de feuillages, les anciens ont souvent orné les têtes de victimes ou les murs devant lesquels devaient passer le cortège de festons tout bonnement confectionnés de joncs, de sparte

ou de bandes d'étoffe tressées. Cette décoration rapide et rudimentaire, transcrite sur des œuvres jusqu'à nous parvenues, a fait penser à employer la tresse pour former des guirlandes à l'imitation des nattes isolées qui accompagnent le front dans certaines coiffures, et de se servir de cet élément pour orner des panses de vases suivant le parti pris par Francesco Salviati (fig. 123), ou des espaces de petites dimensions.

Guirlandes de cordes. — Ces tresses suspendues en festons sont cause à leur tour que l'on a songé, par vague ressemblance, à les remplacer par des cordes. Mais les cordes, pour se disposer, demandent déjà un espace plus grand, et alors, toutes nues, elles sont bien maigres et par conséquent ne meublent pas. Pour obvier à cet inconvénient, presque toujours on leur a donné du corps en les garnissant de place en place de nœuds simples (fig. 124), de nœuds doubles, de nœuds de tisserand, de nœuds de pêcheur, etc., plus ou moins serrés, ou bien encore de boucles lâches aux courbes élégantes avec agréments de boules ou de perles, comme sur la bordure d'un manuscrit du XVIe siècle appartenant à M. Delaherche, de Beauvais (fig. 125). Parfois aussi elles ont été transformées en support, c'est-à-dire qu'elles forment la courbure de la guirlande, mais que la masse est obtenue par un groupe de fleurs ou de fruits qu'elles soutiennent suspendus à des volutes ou à des découpures de menuiserie compliquée, comme il s'en rencontre si fréquemment dans l'art flamand et surtout dans les compositions de Floris (fig. 126).

Fig. 124.
Extrait d'un cul-de-lampe.

Fig. 125. Bordure de manuscrit XVIe siècle.

Fig. 126. Dessin de Floris.

Guirlandes de chaînes. — En décoration, à propos de guirlandes, cordes et chaînes peuvent être considérées comme mêmes choses : les unes et les autres s'emploient aussi facilement et, avouons-le, aussi peu souvent, peut-être à tort. Bien entendu nous n'avons pas à parler ici des câbles ou des chaînes de grues à vapeur; ces lourds et puissants leviers de l'industrie ou de la marine ne peuvent être placés en guirlandes qu'exceptionnellement dans des fêtes ou des expositions. Ce n'est que par symbolisme, pour représenter la force invincible, que nous les voyons employés dans des œuvres peintes ou sculptées, et encore sous la forme d'un seul feston, pour terminer une arabesque, un panneau ou une applique représentant, par exemple (fig. 127), les attributs de la Justice, comme au théâtre des Célestins, à Lyon. En général, on n'utilise guère que les chaînes de moyenne dimension pour obtenir de souples garnitures reliant par des courbes tantôt des pilastres ou des bornes autour d'un monument ou d'une fontaine, tantôt des flambeaux renversés dans les bordures de tombes. En somme, l'ornemaniste emploie surtout de préférence la chaînette, dont la grosseur varie, depuis la gourmette qui orne certains schakos, jusqu'à la chaîne de sûreté du bracelet, c'est-à-dire jusqu'à la dimension la plus

Fig. 127.
Théâtre des Célestins, à Lyon.

Fig. 128.
Candélabre.

menue. Il s'en sert alors, vraie ou simulée, dans un assez grand nombre de cas : soit pour relier des mufles d'animaux disposés en chapiteau sur un fût de candélabre (fig. 128), soit pour meubler une bague décorative placée au tiers d'une colonnette, soit pour garnir un pied de cache-pot, des bras d'applique ou de lustre, soit pour combiner les rangs étagés d'un riche collier ou d'un élégant pectoral.

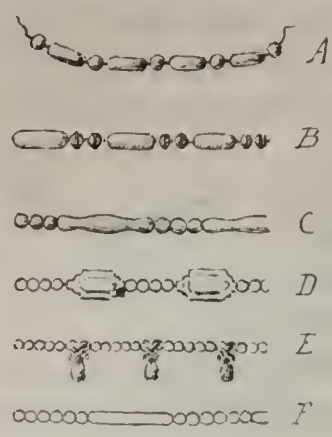


Fig. 129.
Guirlandes de perles.

Guirlandes de perles. — Parmi les guirlandes obtenues au moyen d'objets passés ou engagés dans un lien directeur, les plus anciennes et les plus répandues, tant en Orient qu'en Occident, on peut même dire chez tous les peuples du monde, sont sans contredit celles établies par des festons de perles enfilées. Historiquement on les trouve dès l'antiquité la plus reculée en Égypte, en Asie, en Grèce, d'abord employées comme parures sous formes de colliers à un ou plusieurs rangs, puis ensuite interprétées et transportées dans le domaine des industries d'art. Alors elles sont aussi bien sur les œuvres thébaines, les peintures hindoues, les poteries au type de Corinthe que sur les bronzes, les ivoires, les étoffes; bientôt même elles apparaissent en architecture et viennent rehausser de leurs points brillants et de leur légèreté les coussinets et le gorgerin du gracieux chapiteau de l'ordre ionique de l'Érechthée. A partir de ce moment elles forment un type élémentaire de l'ornement dont le droit de cité est supérieurement établi pour longtemps, et que les ornemanistes de toutes les époques ont mis à chaque instant en œuvre dans les décorations les plus différentes. Ce type, en effet, se prête à des combinaisons extrêmement variées, soit que l'artiste laisse aux perles présentées en chapelets droits ou courbes partout la même taille ou modifie les grosseurs et les formes, soit qu'il entremêle ces éléments divers avec art ou qu'il les place suivant des progressions heureuses. Dans le premier genre prennent rang les perles ordinaires en boules, celles allongées en olives, celles cylindriques, celles en amandes, puis les carrées, les oblongues, les losangées, les fuselées, etc., toutes disposées par *répétition* continue. Dans le second genre se classent les guirlandes obtenues par *alternance,* par *gradation* et par *symétrie.* L'alternance, demandant la succession de choses différentes revenant tour à tour régulièrement pour introduire la variété dans

Fig. 130.
Théâtre de Genève.

Fig. 131.
Ornement typographique.

l'unité, peut se faire : soit à l'aide de deux motifs se succédant chacun à chacun, par exemple une boule et un fragment de cylindre, A (fig. 129), soit à l'aide de deux motifs dont le second est répété plusieurs fois avant le retour du premier, exemples : deux fois comme les amandes qui séparent les olives au temple de Pandrose, B, ou trois fois comme les perles placées entre des fuseaux, au-dessus de la porte d'un hôtel de Toulouse, C, ou encore quatre fois sur un collier, D, cinq fois sur un pectoral, E, six fois même comme au château de Pailly, F. Quoique l'on puisse aller jusqu'à dix, l'unité se combinant fort bien avec la dizaine, il est bon de prendre une juste moyenne et de ne pas tomber dans l'excès à propos d'ornements aussi petits. L'*intersécance* proprement dite sied seulement dans le groupement d'objets assez importants. Maintenant, lorsque la guirlande de perles est constituée suivant la loi de la gradation, deux ressources s'offrent au compositeur : il peut, en effet, 1° disposer les perles les plus grosses au milieu pour accuser le feston, comme au théâtre de Genève (fig. 130), c'est d'ailleurs le cas le plus fréquent et celui qui offre le meilleur aspect; 2° faire le contraire pour avoir les extrémités plus fortes que le centre (fig. 131, ornement typographique). Dans l'un et l'autre des deux systèmes, bien entendu si les chutes sont composées des mêmes éléments que la guirlande, elles doivent suivre un mouvement semblable à celui du feston, c'est-à-dire qu'elles doivent se dégrader lorsque le centre du feston est maigre, et aller, au contraire, en augmentant lorsque ce milieu a du corps (fig. 132, peintures des cavernes hindoues d'Ayunta). Enfin, quoique dans l'alternance et la gradation il y ait aussi symétrie, on emploiera de préférence l'expression de *guirlande symétrique* pour désigner celle formée de grains alternés ou dégradés supportant à son centre ou à distances égales de l'axe des objets de plus grande importance, comme cela se pratique sans cesse en bijouterie avec les perles et les chaînes ornées de médaillons, de camées, d'émaux, de pierres précieuses ou de poires (fig. 133).

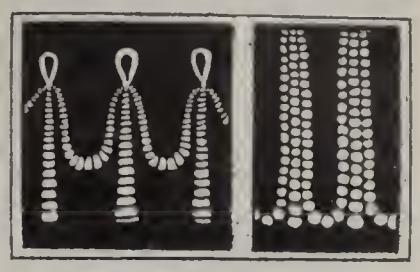


Fig. 132.
Peintures d'Ayunta.

Fig. 133.
Bijoux du XVIe siècle.

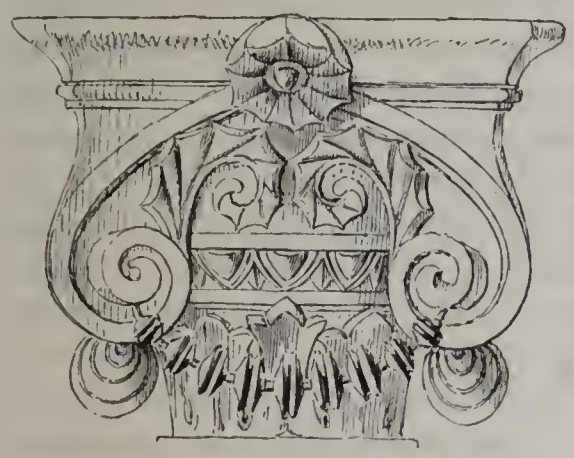


Fig. 134. Collège Chaptal, par M. Train.

Guirlandes de pirouettes. — Le jouet de bois ou de métal, que nous avons tous connu sous la désignation enfantine de tonton, et qui en réalité devrait porter son ancien nom de pirouette d'après le bas-latin *gyruetta* dérivant du grec γῦρος, existait dès les temps les plus reculés : les bambins grecs et romains s'amusaient fort à le faire tourner et retourner. Il se composait, comme aujourd'hui, d'un corps circulaire agrémenté le plus souvent de moulures en doucines et traversé verticalement de haut en bas par une tige légère et courte à laquelle on imprime le mouvement giratoire en faisant glisser le médius sur le pouce. Pour une raison parfaitement inconnue, cette forme

sans importance d'un vulgaire amusement a été observée et transportée dans le domaine de l'ornementation par un décorateur ingénieux qui, habilement, l'a combinée avec des perles pour remplacer les olives ou les amandes dont on abusait peut-être de son temps. Pour enfiler les éléments, il a substitué la tige rigide à la corde ou au ruban, et il a ainsi trouvé quelque chose de neuf et de durable que l'on a maintes et maintes fois répété depuis. Toutefois, à notre connaissance, jusqu'à présent cet ornement n'était employé que sous forme de guirlande étendue en ligne, et les pirouettes étaient toujours alternées de perles. Ce n'est qu'à notre époque qu'un architecte de valeur, M. Train, rompant avec les vieilles habitudes, a osé franchement se servir de la pirouette seule et la placer en festons dégradés pour décorer un chapiteau; voilà une donnée qui peut aider à tirer d'un ancien motif des partis imprévus (fig. 134, collège Chaptal).

Guirlandes de piécettes. — Inspiré sans doute par les colliers arabes, un moderne a percé les piécettes, qui depuis si longtemps servent, en bandes droites, d'éléments décoratifs, et les a groupées en guirlandes suspendues à une chaînette; c'est une tentative qu'il faut signaler, mais qui demande, pour être bien, des conditions spéciales d'objet et de destination.

Guirlandes de grelots. — Les guirlandes de grelots ne sont certes pas à dédaigner, car vraies, sculptées ou peintes, elles ont de l'effet, puisqu'elles n'offrent plus une suite de corps lisses, mais une série de boules rondes munies d'une ouverture en fente, unie ou accompagnée de filets, qui produit des ombres faisant valoir les surfaces éclairées. Mais elles aussi ne peuvent s'employer que dans des conditions et des endroits parfaitement déterminés, suivant que le grelot est considéré soit comme instrument de musique destiné à marquer le rythme, soit comme avertisseur au collier d'un cheval ou de tout autre animal. Dans le premier cas, les festons de grelots auront leur place marquée dans les salles de théâtre, de concert ou de danse, et alors ils se composeront de trois façons : tantôt au moyen de grelots dégradés de grosseur, tantôt avec des grelots égaux enfilés dans une corde et séparés les uns des autres par un nœud qui est censé les maintenir en place, comme aux Célestins, à Lyon (fig. 135), tantôt enfin de grelots alternant clairement avec les éléments de l'ancien chapeau chinois tels que des sonnettes ou des cymbales minuscules. Dans le second cas ces guirlandes particulières se composent également de la même façon, moins l'introduction des plaques métalliques qui, ici, n'auraient aucun sens et se placent partout où il y a à rappeler l'équitation, les courses, les diligences, la culture ou les animaux de la ferme comme au manège, au cirque, aux écuries, aux concours agricoles et hippiques.

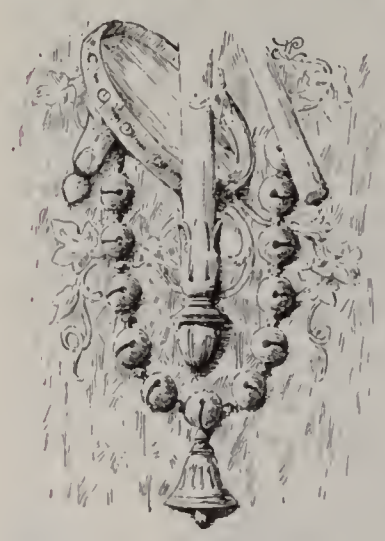


Fig. 135.
Théâtre des Célestins à Lyon.

Guirlandes de bijoux. — La parure primitive, formée de perles tout naïvement passées dans un cordon souple et rigide, qui avait dans sa simplicité largement suffi aux sculpteurs et aux ornemanistes pour créer une décoration architecturale des mieux réussies, ne fut, pour le bijoutier et le joaillier en quête de nouveautés plus luxueuses,

qu'un prototype vite transformé entre leurs mains habiles. Ils ne se contentèrent point des boules, des cubes, des cylindres, etc., formes par trop rudimentaires; ils leur associèrent des feuilles, des fleurs, des fruits, des animaux et des figures en métal artistement travaillé, ils enchâssèrent les cabochons et les pierres taillées, les agrémentèrent de ciselures, d'émaux et de gravures pour former, grâce à leur talent merveilleux, des colliers de toute beauté, dans lesquels se marient la splendeur et la richesse des ors et des argents, la couleur brillante et le scintillement de la nacre, du corail, de l'émeraude, du rubis, de la topaze, du grenat, de l'améthyste, du saphir, de la turquoise et de l'éclatant diamant. Ils ont créé ainsi une série innombrable de guirlandes d'une délicatesse et d'une légèreté inouïes, d'une variété de forme qui va presque à l'infini, d'un cachet particulier et franchement original suivant les époques et les peuples qui les ont vues naître. Vouloir retracer, même rapidement, les transformations décoratives et les développements successifs de ces étonnants festons gracieusement étalés avec art sur la blancheur des fins épidermes, c'est entreprendre, depuis les Égyptiens jusqu'à nos jours, l'histoire d'une fabrication spéciale, d'une corporation dont l'imagination créatrice n'a d'égale que la richesse de ses inventions. Rien, certes, ne serait plus intéressant et plus instructif que cette longue étude. Mais elle ne saurait guère profiter qu'aux curieux et à une classe particulière de décorateurs, aux joailliers, bijoutiers et orfèvres qui, hâtons-nous de le dire, sont en pareille matière amplement nos maîtres et connaissent à fond toutes les ressources et tous les trésors de leur industrie, artistique au premier chef. Le mieux est donc de passer avec admiration devant ces guirlandes de bijoux véritables, et si par hasard, dans nos conceptions, nous rêvons de faire entrer quelques-uns de ces festons, apanages de magiciens, alors nous nous bornerons à fouiller leur œuvre pour nous inspirer en cherchant à les imiter. D'ailleurs l'emploi de cet élément décoratif dans les autres arts est assez rare; il ne se voit guère que dans des peintures, des ornementations de manuscrits, des broderies, des découpures et des dessins. Toutefois, il est bon de signaler (sinon comme modèles, au moins comme essais capables de guider le chercheur d'applications nouvelles) qu'en dehors de ces arts d'imitation, quelques tentatives ont été faites, surtout à l'époque byzantine et à la Renaissance, pour enrichir de guirlandes mignonnes des arabesques, des panneaux d'enroulements et certaines frises sculptées dans le genre d'une terre cuite italienne dont nous donnons un fragment à la figure 136.

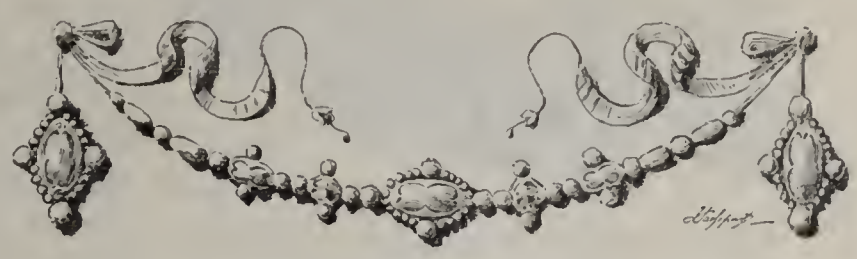


Fig. 136. Terre cuite italienne.

Guirlandes de médailles. — Pendant le XVIIIe siècle, siècle de fécondes recherches et de curiosités, la découverte d'Herculanum et de Pompéi ainsi que les voyages archéologiques entrepris sur le sol encore inexploré de la Grèce amenèrent un peu partout, mais surtout en France, une recrudescence marquée de goût et de passion pour tout ce qui rappelait le passé. Parmi les objets rares dont s'enrichissaient à l'envi les collections, les monnaies et les médailles semblent particulièrement avoir frappé

quelques artistes, par exemple G. de Saint-Aubin et Choffard, qui cherchèrent aussitôt à en tirer un heureux parti dans leurs compositions originales. Chargés, en effet, d'illustrer sur des données antiques de luxueux ouvrages, ils introduisirent ces petits bronzes coquets à chaque instant dans de gracieux en-têtes de pages et d'élégants culs-de-lampe. En ce genre, l'un et l'autre, à plusieurs reprises, afin de grouper plus facilement leurs pièces, les ont trouées ou munies d'un anneau pour donner passage à un ruban de suspension qui serpente agréablement dans le dessin, motive des nœuds, des coques et des bouts flottants et permet surtout de former avec cet élément nouveau des guirlandes complètement inédites (fig. 137, d'après Choffard). Ces festons, allégis de quelques brindilles, sont heureux et bien réussis, ils font grand honneur aux deux artistes qui ont tout le mérite de l'invention, et enfin nous fournissent un type à imiter parfois dans certaines décorations particulières de bijouterie ou se rapportant à la numismatique.

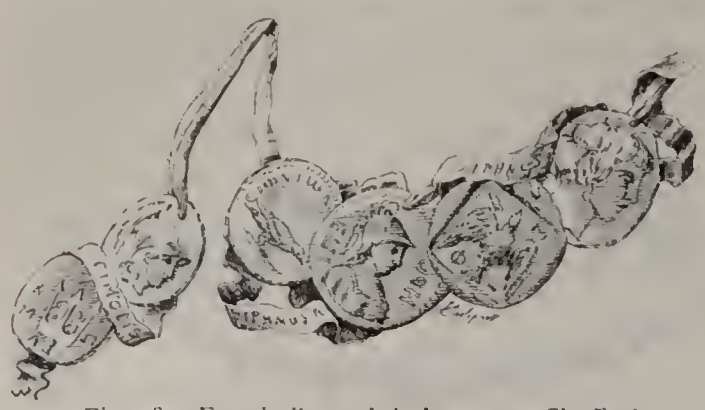


Fig. 137. Extrait d'un cul-de-lampe par Choffard.

Guirlandes de coquillages. — Parmi les guirlandes exclusivement réservées, jusqu'à présent, à la décoration symbolique de choses déterminées, à côté de celles de médailles, nous trouvons encore une nouveauté toute moderne due au talent de l'habile sculpteur et ornemaniste Villeminot. Ce sont les festons de coquillages. Cet artiste, en entremêlant avec un art véritable les conques, cônes, escargots, volutes, moules, étoiles de mer, branches de corail, clovisses et peignes, a créé pour une fontaine du Luxembourg (fig. 138) une décoration très élégante, empreinte d'un caractère bien typique et peu banal. C'est là un modèle qu'il est bon de consulter, c'est une idée qui demande à faire son chemin. Car ces guirlandes uniques n'ont pas seulement, comme on serait tenté de le croire, leur place assignée au bord de l'eau, dans les stations balnéaires, les attributs de la pêche ou les salles à manger, elles peuvent encore, au même titre que celles des feuilles, de fleurs ou de fruits, s'appliquer en maintes circonstances et sur une foule d'objets. Avec leur variété étonnante de formes gracieuses, leurs stries et leurs mouchetures multiples et de plus leurs couleurs aux reflets chatoyants mêlées aux teintes sévères des algues finement découpées, elles ont des qualités qui en font un

Fig. 138. Fontaine du Luxembourg par Villeminot.

ornement élégant non seulement entre les doigts du sculpteur, mais encore pour le peintre, le céramiste, le brodeur, le tapissier, etc.

Guirlandes d'ornements. — Principalement à partir du XVIe siècle, quelques compositeurs, pour former une guirlande d'un nouveau genre, ont songé à grouper ensemble les différents éléments jusqu'alors employés seuls, comme les perles, les culots, les rosaces, les bijoux. Ils ont ainsi créé une décoration de fantaisie pure qui demande à être traitée en petite dimension et ne se rencontre jamais dans les arabesques, les enluminures et les panneaux que mêlée au milieu de choses beaucoup plus importantes. Elles font surtout l'office de légèretés capricieuses, de petits meubles secondaires comme à Dieppe, à l'église Saint-Jacques (fig. 139, XVIe siècle), et sur un devant de lit du XVIIIe siècle (fig. 140).

Fig. 139. Dieppe.

Fig 140. Devant de lit du XVIIIe siècle.

Guirlandes diverses. — Nous désignerons sous ce terme vague, mais suffisant pour des choses qui ne se produisent guère qu'à un exemplaire, les différentes guirlandes que l'on peut être appelé à concevoir dans des circonstances particulières d'appropriation au sujet et que l'on forme alors de motifs dérivés de l'invention, c'est-à-dire provenant du mobilier, du commerce, de l'industrie, de la guerre, de la marine, des arts ou des sciences. Dans cette catégorie à part rentrent les festons d'armes, d'outils, d'instruments de musique, etc., à côté de ceux composés par Crispin de Passe avec tout l'attirail du harnachement des chevaux (fig. 141) pour encadrer une planche de la fameuse *Instruction du Roi dans l'art de monter à cheval,* par le courtisan Messire Antoine de Pluvenel (1625).

Fig. 141. Composition de Crispin de Passe.

Guirlandes de masques et d'enfants. — Après avoir épuisé toutes les ressources connues jusqu'alors se rapportant à la légèreté des compositions et à l'esprit alerte du temps, les Salembier, les Prieur, les Delafosse et leurs nombreux imitateurs, ces artistes aussi féconds que gracieux de la fin du XVIIIe siècle introduisirent dans les guirlandes un motif fort élégant encore inusité en pareille circonstance. Toutes ces têtes, tous ces amours et chérubins, qu'ils semaient avec tant d'art dans leurs arabesques délicates et dans leurs mignons rinceaux, ils songèrent à les grouper pour en former des festons légers se balançant coquettement au milieu des feuilles, des brindilles et des spirales volutées. Là, avec Saint-Aubin, les figures scéniques, rieuses, sévères ou grimaçantes, retenues par un ruban, s'étendent de face, de trois quarts ou de profil (fig. 142) en des chapelets de masques vides sur des culs-de-lampe ou des montants. Ailleurs, comme des fleurs

Fig. 142. Saint-Aubin.

animées, se tressent et s'enlacent les corps rebondis et les jambes grassouillettes des enfants ailés et des bambins qui se lutinent dans un enchevêtrement mouvementé, non seulement sur les illustrations de livres, les bordures de tapisseries et de panneaux, mais encore sur les panneaux eux-mêmes, les plafonds et les portes (fig. 143 et 144).

Fig. 143. XVIIIe siècle.

Comme, par tempérament et par savoir, ces fins ornemanistes, quelque peu mignards, évitaient avec soin toute lourdeur, toute anomalie par trop choquante, ils se bornèrent à n'enguirlander que des êtres imaginaires, sans poids ni consistance, vivant une vie idéale en dehors de l'espèce humaine. Ainsi, grâce à ce tact, ils s'arrêtèrent dans leurs conceptions juste où il fallait pour rester dans les limites raisonnables d'où ne doivent point sortir les guirlandes; ils évitèrent toute faute de bon sens, de convenance et de bon goût. C'est bien à ce point en effet que doit s'arrêter l'introduction de la figure humaine dans les festons pour que l'œil soit satisfait et n'ait point l'inquiétude de voir tout l'édifice se rompre. Le corps de l'homme et l'ondoyante forme de la femme, malgré toute leur beauté séduisante, malgré la grâce qu'ils déploient dans les enroulements, ne sauraient convenir à chose aussi fragile, maintenue en suspension par des riens d'une solidité douteuse. Il faudra donc, comme personnages, se contenter des amours et des *putti,* malgré l'époque qu'ils semblent caractériser. Quant aux masques du théâtre antique, ils peuvent fort bien être remplacés par d'autres plus originaux, plus modernes ou de provenance étrangère.

Si dans ce cas particulier les innovations du décorateur sont très limitées, il ne manque pas toutefois dans les nombreuses variétés de guirlandes végétales ou dérivées d'autres modifications, d'autres nouveautés à introduire pour leur faire une nouvelle jeunesse et les mettre à l'unisson de nos aspirations modernes. En ce genre on n'a pas certes dit le dernier mot; il y a encore à faire, il y a de la place pour les créateurs respectueux des règles et des grands principes inséparables de toute œuvre sérieuse.

JULES PASSEPONT.

Fig. 144. XVIIIe siècle.

LE
CINQUANTENAIRE DE LA MAISON CHRISTOFLE

PRÈS cinquante années de vie passée ensemble, dans la joie d'un mariage bien assorti, les noces d'or sont le symbole habituel qui, dans nos mœurs, consacre les unions heureuses.

Voilà pourquoi les chefs de la maison Christofle, voulant commémorer le cinquantenaire de la fondation de leur maison, ont eu la pensée de réunir tout leur personnel — artistes, employés, ouvriers — en un banquet familial, le dimanche 27 octobre 1895.

C'était à la fois un hommage rendu à la mémoire de l'éminent créateur de cette industrie de l'orfèvrerie galvanique, qui n'est plus là pour assister à ses glorieux triomphes, et un remerciement à l'adresse de tous ceux qui, à un titre quelconque, collaborateurs de son œuvre, ont contribué à sa prospérité.

Et pour marquer par-dessus tout ce sentiment qui, au respect d'une mémoire vénérée, associe sans distinction de talent ou de situation quiconque, dans le commun effort, peut revendiquer avec une fierté légitime sa part de l'œuvre accomplie, MM. Christofle ont tenu à offrir à tous les convives du banquet un objet d'art qui en exprimât clairement la signification.

C'est une plaquette de métal composée par notre grand médailleur O. Roty, un délicat chef-d'œuvre dans lequel le maître a éloquemment traduit l'idée d'étroite union solidarisant les coopérateurs à tous les degrés de l'entreprise industrielle, depuis ceux qui inventent jusqu'à ceux qui exécutent, depuis ceux qui arrachent à la science ses secrets ou à l'art l'inspiration, jusqu'à ceux qui, commercialement, sont comme les rouages moteurs de l'organisme résultant de tant d'efforts combinés...

Elle ne mesure pas plus de 95 millimètres en largeur sur 59 millimètres en hauteur, la délicieuse plaquette de Roty, qui restera parmi ses plus parfaites créations; mais que de choses l'artiste a su dire en un si petit espace!

Sur chacun de ses côtés, divisé en trois petits panneaux, comme un triptyque, il a condensé en figures abstraites et pourtant pittoresquement expressives les deux aspects du sujet qu'il s'est plu à développer : sur la face, c'est la Science, personnifiée sous les traits d'une exquise élégance, qui présente à Charles Christofle un vase de métal argenté, et semble lui dire : « Voilà le but à atteindre! » A gauche de ce tableau central, au seuil des bâtiments de l'usine dont les cheminées fument, l'Industrie, le bras appuyé sur un marteau, l'attitude énergique, le buste droit, le visage tendu, exprime l'Action; à droite, dans une pose nonchalante, assise sur un rocher, au milieu d'un paysage riant, c'est le Rêve, le doux rêve favorable à l'Art, qu'évoque une savoureuse figure aux formes adorablement juvéniles.

Le revers de la plaquette célèbre le Travail. Après les découvertes de la Science auxquelles l'Art ajoute son prestige et que l'Industrie met en œuvre, l'artisan entre en scène à son tour. On voit, pris sur le vif, tracés avec la précision d'authentiques portraits, dans leur costume d'atelier, au milieu de leurs outils spéciaux, les ouvriers absorbés par la besogne du métier, celui-ci retirant du bain d'argenture les pièces d'orfèvrerie, celui-là ciselant de sa main experte une cafetière... Et ce sont ses propres traits que le maître Roty, avec une vérité saisissante, a prêtés à ce dernier, glorifiant ainsi le Travail manuel par lequel lui, l'esprit génial, de ses doigts inspirés, fait palpiter la matière!

Telle est cette plaquette, qui est tout un poème, le poème du labeur dans une manufacture moderne.

La même pensée qui apparaît dans cette œuvre a fait choisir pour le lieu de la fête — non l'usine de la rue de Bondy, où sont exécutés plus particulièrement les travaux d'art de la maison Christofle, non les salons de quelque grand hôtel à Paris, rendez-vous devenu par trop banal, — mais l'usine même de Saint-Denis, c'est-à-dire l'endroit où les ouvriers devaient se sentir le mieux chez eux. Ne convenait-il pas que là où ils sont quotidiennement à la peine, ils fussent à l'honneur et au plaisir?

Une vaste tente avait été dressée pour le banquet dans une des grandes cours de l'usine, près du bâtiment de l'administration. Sous le clair soleil de cette fin d'octobre, les formes architecturales, improvisées avec les toiles rayées de rouge et de blanc, disposées comme une longue galerie en dôme terminée à ses deux extrémités par des pavillons rectangulaires garnis d'immenses et lourdes portières d'étoffe brune, les fleurs et les drapeaux, les surtouts en orfèvrerie qui décoraient les tables, les corbeilles de fruits, l'éclat des verreries, tout cela avait un aspect de gaieté, créait une atmosphère de bonne humeur et de cordialité bien faite pour dilater les cœurs. En prévision d'une température qui aurait pu être froide, des appareils de chauffage avaient été çà et là allumés. Précaution inutile. Le repas était à peine commencé qu'on dut les éteindre, l'entrain des convives suffisait pour faire monter le thermomètre.

Le personnel complet de la maison Christofle comprend près de 1,500 individus des deux sexes. Tous ceux qui comptent au moins cinq années de services assistaient au banquet : il y en avait environ six cent cinquante. Dès le matin, des breaks de courses étaient allés prendre les ouvriers de Paris et les avaient amenés à l'usine de Saint-Denis. On juge du coup d'œil que pouvait offrir toutes ces voitures rangées sous les hangars de l'usine.

En outre, une cinquantaine de personnes — notabilités du monde politique, de la science et des arts — avaient été invitées. Au premier rang se trouvait M. André Lebon, ministre du commerce, sous la présidence duquel était organisé le banquet, et qui, venu directement de Paris avec son chef de cabinet, M. Duvivier de Streel, fit son entrée à l'heure ponctuelle. Les autres, un train spécial les avait prises à 11 heures 30 à la gare du Nord et les avaient déposées au milieu même de l'usine. Les chefs de la maison, MM. Paul Christofle et Henri Bouilhet, fils et neveu du fondateur, Fernand de Ribes-Christofle et André Bouilhet, ses petit-fils et petit-neveu, étaient allés les recevoir à la gare.

La table d'honneur, adossée au bâtiment des chaudières, était dressée sur une estrade légèrement surélevée.

Toutes les autres tables avaient été disposées perpendiculairement à celle-ci, sans solution de continuité, de façon à ce que les regards pussent converger au même point, et que les toasts fussent de partout entendus.

A midi précis, M. le Ministre du Commerce, ayant à son bras Mme Paul Christofle, traversant la salle d'attente magnifiquement décorée de plantes vertes et de fleurs, pénétrait dans la salle du banquet suivi de tous les invités en longeant les tables où les ouvriers à leurs places écoutaient, debout, la *Marseillaise*. L'orchestre, installé au centre, sur une scène improvisée dans la chambre des machines, s'est fait entendre pendant le banquet, couvrant d'une discrète harmonie le bruit du service et les conversations des convives. Les femmes et les filles des patrons radieuses assistaient à la fête, et leur présence y ajoutait un charme d'intimité et de grâce.

On s'asseoit. Quelques secondes du plus profond silence. Tout à coup des chuchotements se font entendre, se prolongent et éclatent en exclamations admiratives : c'est que chacun vient de trouver sous sa serviette, précieusement enfermée dans un écrin gravé à son nom en lettres d'or, un exemplaire de la belle plaquette de Roty, frappée à la Monnaie.

Nous voudrions pouvoir décrire, avec le sentiment d'émotion sincère qui s'en dégageait, le tableau qu'offrait alors la salle du banquet.

Toutes les fois qu'une assemblée se trouve réunie sous le coup d'une même pensée, emportée par le même élan, présentant le contraste de centaines de physionomies totalement différentes qui, pour un instant, se ressemblent par l'identique tension des muscles et l'uniformité d'impression — rien qu'au point de vue pittoresque, le spectacle est beau.

Mais quand cette assemblée est composée — comme c'était le cas ici — de centaines de personnes dont l'âme est échauffée, exaltée, épanouie sous la caresse des plus nobles sentiments; quand on a la sensation intime, pénétrante, que les cœurs battent à l'unisson, qu'une estime réciproque forme le lien de sympathie lentement fortifié par la communauté des longs efforts quotidiens, des labeurs, des intérêts; quand sur cette foule de têtes jeunes et vieilles, passe le généreux frisson du souvenir de luttes, de déceptions ou d'espoirs partagés ensemble à travers les duretés de la vie, le spectacle alors a quelque chose de délicieux, une véritable grandeur, et l'on est remué jusque dans les fibres profondes de son être. Patrons, ouvriers, employés, il n'y a plus là que des créatures humaines qui se savent égales par le cœur et qui, au fond de leur conscience, comprennent bien que le mérite de chacun se mesure à la valeur des services rendus à la cause commune.

Ah! pour les chefs vieillis au milieu de ces travailleurs, dans l'opiniâtre résolution du devoir à accomplir, dans le dévouement à leurs collaborateurs de tout ordre, quelle minute de joie que celle-ci! Ils veulent parler, laisser déborder leurs pensées : leur voix s'étrangle au fond de la gorge. Ils liront du moins les discours qu'il ont préparés, prévoyant l'émotion qui les étreindrait : et le trouble dont ils sont envahis est si fort que c'est à peine — ils le comprennent — s'ils peuvent se faire entendre...

Au commencement du banquet, les dix plus anciens ouvriers de la maison étaient venus offrir à leurs patrons le beau bronze de Paul Dubois, la *Charité*, au nom de leurs camarades qui s'étaient cotisés à cet effet. Prenant la parole, le vétéran d'entre eux, qui compte trente-sept ans de service dans la maison, avait en excellents termes présenté le cadeau, et ce préambule aurait suffi, il faut l'avouer, pour jeter sur le repas une note attendrie.

Mais à l'heure des toasts, quand M. Paul Christofle, le premier, se fut levé pour remercier tout le personnel de la manufacture dans un discours profondément senti, lorsqu'on entendit M. Henri Bouilhet rendre hommage — avec quelle justesse d'expressions et quelle délicate mesure! — à tous ses collaborateurs, alors, les applaudissements, éclatant de toutes parts, montrèrent à ne s'y point méprendre les sentiments qu'ont su inspirer à ceux qu'ils dirigent ces deux hommes de tête et de cœur.

Le discours de M. H. Bouilhet est, dans sa forme touchante, l'histoire des progrès

réalisés par l'orfèvrerie galvanique au moyen de ces deux forces combinées : l'art et la science. Ce qu'il n'a pas dit, par exemple, mais ce que tous les assistants savaient, c'est la part considérable qu'il a personnellement eue dans ces progrès; c'est l'énergie, l'activité, le savoir qu'il a déployés pendant tant d'années pour arriver au but; c'est le goût dont il a fait preuve et l'action qu'il a exercée sur les artistes qui, sous son inspiration, ont créé une orfèvrerie de jour en jour plus pure de forme, et accompli ce prodige de livrer à la foule beaucoup d'art à très bon marché.

Des nombreux toasts prononcés au banquet, nous ne reproduisons dans la *Revue des Arts décoratifs* que celui de M. H. Bouilhet, ainsi que les paroles de notre maître et ami L. de Lajolais qui, avec son autorité universellement établie, a, pour ainsi dire, consacré le rôle rempli au point de vue de l'art par la maison Christofle.

Et pour résumer l'expression douce et fortifiante laissée par le souvenir de cette fête, nous dirons que si l'hommage rendu à ceux qui sont morts a quelque chose de grave et de solennel, l'émotion fait place au contentement qui accompagne toujours le succès dans le labeur, quand leur œuvre subsiste, quand elle est là vivante et grandissante.

« *Il y a donc encore des ouvriers et des patrons qui s'aiment et qui s'estiment!* a dit M. Francis Laur, dans le compte rendu qu'il a publié sur le cinquantenaire de la maison Christofle. Cela soulage, cela efface un peu le souvenir des haines et des rancœurs du jour. »

Nous ajouterons avec lui qu'il n'est pas jusqu'à ce souffle de renouveau, de jeunesse, d'aspirations vers l'avenir, personnifié aujourd'hui par de jeunes hommes comme MM. Fernand de Ribes-Christofle et André Bouilhet, qui n'ait eu aussi sa signification agréable et douce.

Dans la maison Christofle on sent bien le passé, on voit bien le présent, mais on devine aussi l'avenir. Autre joie bien française encore qui donne le sentiment de la stabilité, de la pérennité, comme disaient nos pères.

VICTOR CHAMPIER.

Discours de M. Henri Bouilhet

Monsieur le Ministre,
Mesdames et Messieurs,

Après les éloquents discours que vous venez d'entendre, après la touchante énumération des récompenses honorifiques que M. le Ministre a bien voulu décerner à deux de nos principaux collaborateurs, et à trente-trois de nos plus anciens ouvriers, j'hésiterais à retenir encore votre attention, si je ne sentais que, moi aussi, j'ai un devoir à remplir.

J'ai eu la bonne fortune d'être le témoin, dans ma jeunesse, des débuts de l'industrie dont nous fêtons aujourd'hui le cinquantenaire.

J'ai vu les luttes vaillamment soutenues par celui qui fut le fondateur de notre maison, et j'ai pu apprécier de bonne heure tout ce qu'il y avait d'élévation dans le caractère de Charles Christofle, d'énergie dans son ardente nature, de bonté dans son cœur.

Il m'avait recueilli dans sa maison à la mort de mon père, et me regardait comme un fils. J'ai grandi à côté de lui, élevé par ses soins, formé par ses conseils, attendant l'heure où il pourrait aussi former le fils qui porte son nom et devait continuer ses traditions d'honneur et de loyauté. *(Applaudissements.)*

Nous confondant dans une même affection, il avait fait de nous deux frères dans la famille, avant d'en faire deux associés dans le travail. *(Applaudissements.)*

Ah! mon cher oncle, je ne puis évoquer ton souvenir sans songer à tout ce que je te dois.

Ta vie était un exemple. Tu m'as montré ce que peut la patience dans de longs efforts, la ténacité dans le travail de chaque jour; tu avais les qualités persévérantes qui font les vies utiles. Tu avais l'âme haute, prête à toutes les nobles entreprises et le cœur grand ouvert à toutes les souffrances, à toutes les infortunes. *(Applaudissements.)*

J'ai toujours présentes à l'esprit tes dernières recommandations que ton fils rappelait tout à l'heure; tu nous traçais, dans ton affection pour les travailleurs attachés à ton œuvre, le chemin à parcourir; nous l'avons religieusement suivi.

Imp. Ch. Vollmann

Héliog. Gérard

PLAQUETTE COMMÉMORATIVE
DU CINQUANTENAIRE DE LA MAISON CHRISTOFLE
PAR G. ROTY

Tu nous as fait ce que nous sommes. Que ta mémoire en soit bénie! *(Applaudissements.)*

En 1840, Ch. Christofle était à la tête d'une des plus importantes fabriques de bijouterie et de joaillerie de son temps. Séduit par la merveilleuse découverte de la dorure et de l'argenture électrochimiques, il abandonnait à l'un de ses neveux la direction de sa maison de bijouterie, pour se consacrer en entier à la mise en œuvre de l'industrie nouvelle.

Il y engloutit une fortune laborieusement acquise; mais en 1845 — il y a aujourd'hui cinquante ans — ses amis l'encouragèrent à persévérer en lui apportant, avec leurs capitaux, l'appui de leur confiance.

Les savants qui le soutenaient de leur autorité morale mirent au service de l'industrie naissante leur expérience et leurs conseils désintéressés. Je ne puis rappeler sans émotion les noms de Jean-Baptiste Dumas, de Becquerel, de Peligot, de Pelouze, de Frémy, de Balard, de Cahours, de Sainte-Claire Deville, tous l'ont encouragé dans la lutte qu'il fut obligé de soutenir pendant une période de quinze années, — la durée des brevets, hélas! — pour défendre ses droits méconnus par une contrefaçon sans cesse renaissante.

Dumas, surtout, soutenait son courage, et lorsque Ch. Christofle sortait de son laboratoire, fortifié de ses conseils empreints d'une gravité sereine, qui faisait de Dumas le protecteur de toutes les inventions dignes de vivre, il revenait plein d'ardeur pour la lutte, plus confiant encore dans son bon droit, plus persévérant dans la poursuite de son œuvre.

L'industrie fondée, il fallait songer à la développer.

Ce n'est pas sans motif que dans le petit chef-d'œuvre qu'il a composé pour célébrer notre cinquantenaire, Roty, le maître médailleur, a, sous les traits de deux figures poétiques et charmantes, symbolisé l'Art et l'Industrie, dont les forces allaient être décuplées par la mise en pratique des moyens nouveaux que la science offrait à l'activité humaine. Dans le panneau central du triptyque, Ch. Christofle, la main sur un élément de la pile à deux liquides récemmment inventée par Becquerel, songe à l'avenir de la découverte. Sous la forme d'une gracieuse apparition, la Science se révèle à lui, en lui montrant un vase au profil élégant, dont la forme, l'ornement et la couleur seront tout entiers l'œuvre de l'électricité. *(Applaudissements.)* — « Applique et vulgarise, » dit-elle, — et c'est à cette noble mission que Ch. Christofle consacre les dernières années de son existence.

L'art qui passionne toute âme élevée ne pouvait le laisser indifférent. Conseillé par le marquis de Laborde, dont un demi-siècle n'a pas éteint le souvenir, et qui rapportait de l'Exposition de 1851 ce rapport mémorable où il affirmait sa conviction que les nations, comme les individus, qui veulent conserver le premier rang dans l'industrie, ne peuvent se désintéresser de l'art, Ch. Christofle fit appel aux plus grands artistes de son temps, et exécuta avec leur collaboration deux œuvres considérables, qu'il eut la joie de mener à bonne fin.

Mais, hélas! pas plus que les savants dont nous avons salué la mémoire, nous ne pouvons retrouver auprès de nous les artistes qui furent ses collaborateurs.

Disparues, ces grandes illustrations de la science française qui furent les conseillers de notre industrie naissante.

Disparus, les artistes qui contribuèrent à l'éclat de notre maison : Diebolt, Daumas, Alasseur, Gilbert, Baltard, Maillet, Gumery, Gautherin, Lafrance, Rouillard, qui exécutèrent avec lui le service de gala des Tuileries et le grand surtout de l'Hôtel de Ville.

Disparues aussi, ces œuvres qui auraient laissé une trace lumineuse de l'art de l'orfèvre au milieu de ce siècle, si des mains criminelles et stupides ne les avaient anéanties dans les incendies de 1871.

Mais, comme notre sol, le génie français est plein de sève et de vie, les exemples laissés par les savants dont nous venons de rappeler les noms, nous les retrouvons suivis et souvent dépassés — car telle est la loi du progrès — par ceux qui nous entourent.

Je salue tout particulièrement M. Mascart, qui a consacré une partie de sa carrière aux progrès de l'électricité scientifique; il continue, au siège de la Présidence de la Société d'Encouragement, les nobles traditions de Jean-Baptiste Dumas *(Applaudissements)*;

M. Troost, le disciple et l'ami de Sainte-Claire Deville, qui nous a conservé l'affection que nous témoignait son maître;

M. Riche, qui fut l'élève de Dumas et dont les travaux sur les métaux précieux et les alliages font école;

M. Henri Becquerel, qu'un empêchement imprévu retient loin de nous; fils et petit-fils des savants illustres qui nous honorèrent de leur amitié, il semble avoir résolu le problème de l'hérédité dans le savoir. *(Applaudissements.)*

Nous avons retrouvé chez nos artistes contemporains des sympathies aussi vives, des collaborations aussi efficaces, et si, personnellement, il nous a été donné de produire quelques œuvres intéressantes, nous le devons aux modèles qu'ils ont exécutés pour notre maison.

Nous les remercions tous dans la personne de ceux qui nous ont fait l'honneur d'assister à cette fête; je ne vous parlerai pas de M. Roty, je ne saurais louer comme il convient son merveilleux talent; mais vous pouvez l'apprécier, car son œuvre, pleine de délicatesse et de poésie, est entre vos mains. Vous la garderez, non seulement comme une œuvre maîtresse, produit d'un art renouvelé par son génie, mais aussi comme un témoignage de sa sympathie pour les travailleurs de l'Industrie dont il a fixé, dans une forme impeccable, l'image moderne et bien vivante. *(Applaudissements.)*

J'adresserai aussi mes remerciements à M. Coutan, le statuaire élégant et vraiment décorateur, dont les œuvres ne se comptent plus dans notre maison; à M. Mathurin Moreau, qui collabora jadis au grand surtout de la Ville, et se déclare prêt à recommencer, si l'Exposition de 1900 devait le voir renaître de ses cendres *(Applaudissements)*;

A notre ami Rossigneux, enfin, qui connut Ch. Christofle et n'oublia jamais que ce fut à lui qu'il dut l'exécution de ses premiers modèles d'orfèvrerie. *(Applaudissements.)*

Permettez-moi de remercier encore les deux hommes éminents qui ont bien voulu nous témoigner leur sympathie en venant s'asseoir à nos côtés.

Dans la sphère élevée où se meut leur activité nous les considérons comme les plus utiles de nos collaborateurs.

Le colonel Laussédat, au Conservatoire des Arts et Métiers, secondé par une élite de savants professeurs, apprend tous les soirs à l'ouvrier le pourquoi et le comment du métier qu'il pratique tous les jours *(Applaudissements)*; et mon ami Lajolais, à l'École des Arts décoratifs, avec son ardent amour pour le bien et sa chaleur communicative, forme une nouvelle génération d'artistes dont nous commençons à sentir l'heureuse influence. *(Applaudissements.)*

Loin de moi la pensée d'attrister la fête de famille à laquelle nous vous avons conviés, mais je m'en voudrais de ne point saluer la mémoire de l'un de nous, disparu avant l'âge : Ernest de Ribes, gendre de Charles Christofle, qu'il avait puissamment aidé dans son vaste labeur. Esprit méthodique et réfléchi, il avait avec lui développé et organisé tous les détails de son œuvre, il n'est plus là pour jouir de nos succès et voir son fils Fernand de Ribes marcher sur ses traces *(Applaudissements)*; mais le souvenir de sa droite et loyale nature est resté dans nos cœurs.

Je ne saurais non plus laisser dans l'ombre le souvenir de deux hommes, modestes et dévoués, qui furent, dans l'ordre industriel et commercial, les premiers collaborateurs de mon oncle. Ils nous continuèrent longtemps leur précieux et intelligent concours et ne nous quittèrent que le jour où leurs forces épuisées ne leur permettaient plus que de rares apparitions. Il y a deux ans à peine que MM. Gouré et Guignard ont disparu de ce monde, nous laissant le regret de ne pas les voir aujourd'hui à notre fête pour les remercier comme ils le méritaient. *(Applaudissements.)*

Guignard, travailleur ingénieux, qui, dans les mille détails de notre industrie, savait toujours trouver le moyen pratique de réaliser nos idées.

Gouré, homme de devoir, de travail et de dévouement, était bien la nature la mieux douée qui fût pour aider Ch. Christofle dans le vaste labeur qu'il avait entrepris. Il avait confiance dans l'œuvre et dans l'ouvrier. Il avait la foi qui triomphe des obstacles et prépare le succès. Esprit sage et clairvoyant, conscience imperturbable, âme éprise de la passion du devoir, il facilitait le travail quotidien en en assumant sur lui la plus large part; — un ordre donné était un ordre exécuté, — son dévouement s'ingéniait, par la surveillance scrupuleuse des détails d'une grande administration, à laisser à son chef la liberté d'esprit nécessaire pour mener à bien une grande entreprise. *(Applaudissements.)*

Vous les avez tous vus à l'œuvre, nous avons la certitude que leur mémoire ne sera pas oubliée.

Suivez leur exemple, Messieurs, continuez, comme vous le faites, à nous aider par votre collaboration intelligente. Donnez-nous votre confiance comme vous avez la nôtre. Vous rendrez notre tâche facile, et nous marcherons ensemble à la conquête de l'avenir. *(Applaudissements.)*

Pénétré d'un même sentiment de reconnaissance pour tous ceux qui, dans le passé comme dans le présent, nous ont apporté le concours éclairé de la science et de l'art, pour ceux de nos collaborateurs réunis dans cette usine, artistes, ingénieurs, employés, ouvriers fidèlement attachés à notre maison, je lève mon verre et je bois à votre santé, vous qui, par votre savoir, par votre talent, par votre habileté manuelle, contribuez, fraternellement unis dans le travail, au succès de notre maison, et qui pouvez vous glorifier d'apporter votre tribut, quelque modeste qu'il soit, à la grandeur et à la prospérité de la patrie française. *(Vifs applaudissements.)*

Toast de M. Louvrier de Lajolais

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

Mesdames, Messieurs,

Pendant tout un demi-siècle :

Un labeur incessant, les épreuves angoissantes des premières heures, les audaces des tentatives renouvelées avec autant de confiance que de courage, l'intelligence ouverte à tous les progrès assurés par les prodigieuses découvertes de la science, le tribut le plus délicat pris aux arts, la grande et noble probité commerciale, une famille tout entière groupée autour de l'œuvre, appuyée sur les collaborateurs les plus éminents, devenant les amis les plus dévoués, la prospérité conquise,

et l'éclat incontesté de belles expositions qui ont contribué à maintenir à l'étranger la juste renommée de la belle orfèvrerie de France :

Voilà, Messieurs, les justes titres qui vous sont reconnus pour célébrer aujourd'hui un anniversaire que vous avez fait glorieux pour votre maison. *(Applaudissements.)*

Vous nous avez conviés à cette solennelle réunion de votre grande famille de parents, de collaborateurs et d'amis, et il n'est pas un de nous qui ne partage les sentiments dont vous venez de recueillir l'éloquente expression.

Ces bonnes paroles, dites de haut et avec la grande autorité qui ajoute encore à l'honneur de leur justesse, doivent suffire à votre légitime amour-propre. Pour mon compte, je les ai écoutées avec un plaisir infini, comme l'ami que vous m'avez nommé, et qui se réjouit de tout ce qui vous honore.

Mais cependant je ne puis me contenter d'entendre, et je veux que vous conserviez de ma bouche un témoignage de gratitude qui ne peut manquer de vous toucher.

Je vous apporte les félicitations et les vœux de cette jeunesse dont vous venez d'encourager les premiers débuts dans la vie laborieuse qu'elle est appelée à passer sous la direction et la tutelle de maîtres comme vous. Et en m'acquittant de cette mission qui m'est agréable parce qu'elle prouve de bons sentiments, je tiens encore, Messieurs, à faire reconnaître qu'au delà votre maison vous avez acquis bien des titres qu'il convient de rappeler aujourd'hui. *(Applaudissements.)*

Je suis, je le crois, avec notre ami Lefebure, l'un des derniers survivants de la presque première heure de l'Union Centrale, et il est bien juste de rappeler que vous n'avez pas tardé à venir nous seconder au moment où l'œuvre entreprise exigeait toutes les énergies, tous les sacrifices. Nous vous avons vus à l'œuvre, vous partageant la besogne tous deux, M. Christofle portant tous ses soins à nos finances et assurant, par sa gestion prudente et généreuse, le succès des entreprises que, de votre côté, Monsieur Bouilhet, vous animiez de votre prestigieuse activité.

Je vous ai vu à l'œuvre aux moments difficiles, trouvant le temps de mener de front vos grandes affaires et les nôtres, déployant le zèle le plus intelligent, ranimant les faibles et entraînant les bons, partageant les fatigues aussi bien que les responsabilités, et nous laissant à tous le regret que le soin de votre maison nous ait privés de vous prendre pour notre chef, lorsque M. Édouard André s'est démis de la présidence de la vieille Union Centrale! *(Applaudissements.)*

C'est dans cette longue période de travaux en commun, que j'ai voulu interrompre plus tard, que j'ai pu reconnaître les rares qualités de votre esprit ouvert et souple, la forte éducation que vous aviez reçue dans votre belle École Centrale qui assure la précision aux facultés d'analyse, votre instinct pour ce qui est noble et beau, et le goût qui a toujours présidé à vos inspirations et aux créations de votre industrie. A l'exemple, d'ailleurs, du chef de votre maison, vous avez compris que les procédés les plus intelligents d'une fabrication toujours en éveil pour se servir des admirables découvertes du dernier quart de ce siècle, devaient être complétés, pour la fabrication des pièces d'orfèvrerie, par le puissant auxiliaire de l'art, et en même temps que vous honoriez votre maison en lui assurant le concours des maîtres les plus distingués, vous répandiez par la vulgarisation la plus correcte et la plus précieuse les modèles des Roty, des Coutan, des Moreau, des Reiber et tant d'autres, pour l'honneur du goût français, et, il faut bien le reconnaître, pour l'éducation du public. *(Applaudissements.)* Vous avez su, Monsieur, faire ainsi le bon et beau mariage de l'Art avec l'Industrie, et grand nombre d'enfants qui font la gloire de leurs auteurs et celle de votre maison.

Vous célébrez aujourd'hui le cinquantenaire de cette maison, mes très chers amis. Il semble que c'est vouloir marquer l'heure pour vous d'un repos bien mérité. N'en faites rien, croyez-moi, restez auprès de vos fils et neveux, restez au milieu de vos artistes et de vos ouvriers admirables : le bon ouvrage n'est jamais terminé. *(Applaudissements.)*

Je ne vous dirai pas que nous verrons ensemble un nouveau cinquantenaire, mais tant que vous aurez la santé et l'énergie, continuez l'œuvre, et faites encore avec vos artistes, et plus tard mes jeunes gens, ces beaux enfants qui troublent vos concurrents étrangers, que recherchent les gens de goût, et qui assurent à notre chère France les palmes glorieuses des victoires pacifiques. *(Longue salve d'applaudissements.)*

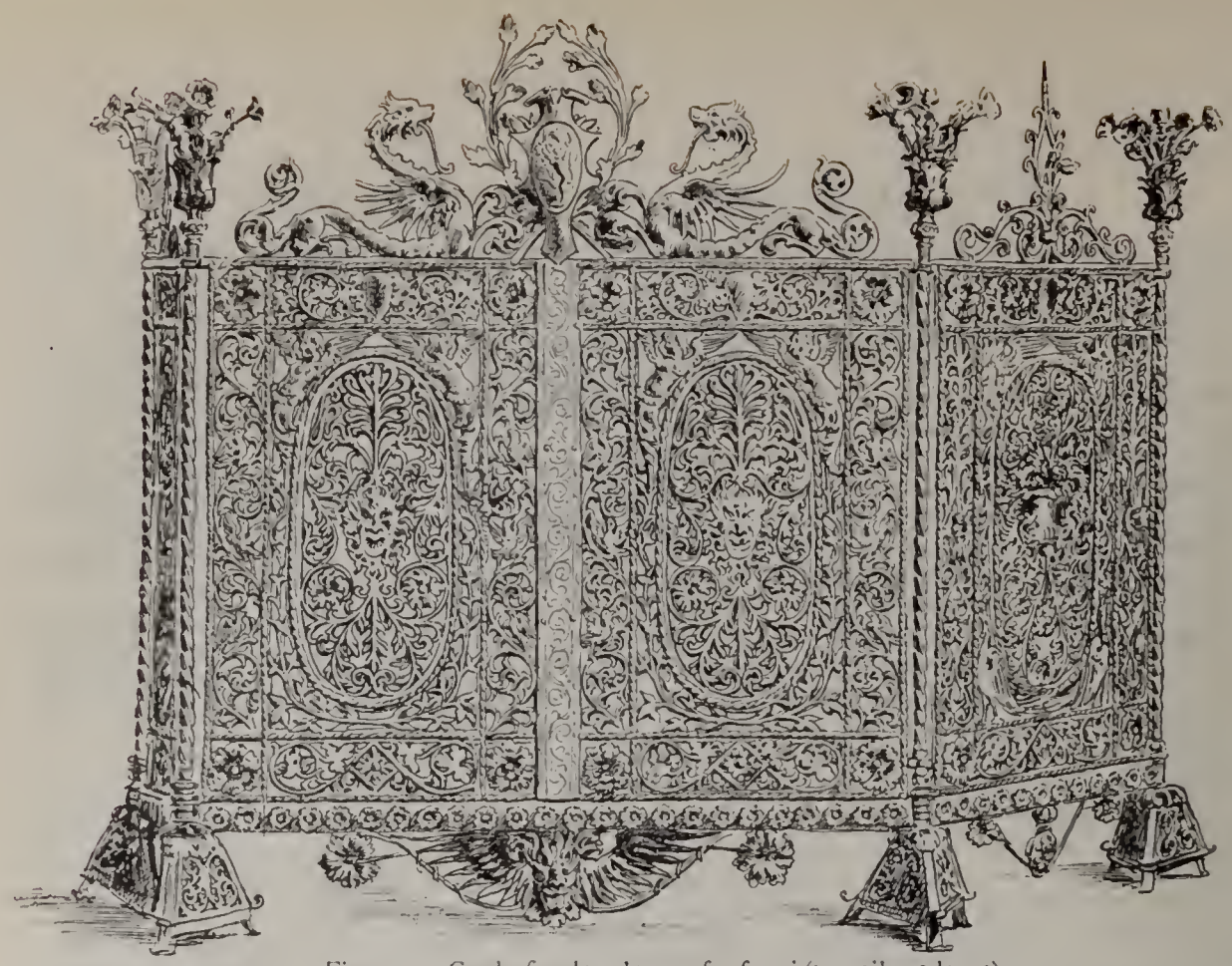


Fig. 11. — Garde-feu de salon en fer forgé (travail moderne).

Fig. 3.
Fanal d'angle en fer forgé du palais Guadagni, à Florence, par Caparra (xve siècle).

LES ARTS DÉCORATIFS EN TOSCANE

I

Je me propose d'attirer l'attention sur quelques produits modernes des arts décoratifs de la Toscane.

Mais, auparavant, il me paraît utile de rappeler les conditions qui jadis ont singulièrement favorisé la floraison des arts de la décoration dans cette contrée privilégiée, surtout à Florence, la cité « qui a renouvelé la littérature, la science et l'art, et préparé l'avènement de la civilisation moderne », comme l'a si justement écrit mon savant ami E. Muntz.

Dès que Florence a pris corps, on sent palpiter en elle l'amour de la cité, l'esprit corporatif, la piété et la charité; à ces vertus se joignent, sans les ternir, les discordes publiques, les guerres, les rivalités de famille, l'orgueil personnel. Tous ces éléments, les mauvais comme les bons, servent la cause de la décoration, car, avant tout, le peuple est artiste et généreux.

Les magistrats du peuple et, après eux, les Médicis élèvent des édifices et des monuments de grande importance, mais en ceci ils ne font que leur devoir, l'embellissement de la cité étant dans les obligations de leurs charges.

Plus intéressantes pour le développement des arts me paraissent les entreprises des moines, des corporations et des citoyens; entre beaucoup je ne puis citer que quelques exemples.

Les Dominicains commencent dès 1278 l'église Santa Maria Novella avec les seuls subsides des fidèles; soixante-dix ans après, l'argent manque pour la façade; un citoyen, Turnio Balderi, constitue un legs pour la commencer, et, un siècle plus tard, le marchand d'orseille Rucellai la fait achever à ses frais; son nom et sa devise, une voile gonflée, sont inscrits sur la corniche et deviennent populaires.

A l'intérieur, les Dominicains concèdent aux familles des places pour des tombeaux et des chapelles. Ce sont pour les concessionnaires des occasions de déployer leur goût pour les arts et la magnificence. Les familles rivalisent : autels, vêtements sacerdotaux, pièces d'orfèvrerie, tabernacles, grilles, lampes, candélabres, boiseries, étoffes de tenture, sont acquis à grands frais dans les *bottege* renommées. Rucellai dépose dans sa chapelle une madone de Cimabue et une sainte Lucie de Ridolfo Ghirlandaio; Strozzi le Vieux demande pour la sienne des fresques et des modèles de vitraux à Filippo Lippi, et un autre Strozzi fait décorer son sanctuaire par les deux Orcagna. Le cousin des Médicis, Giovanni Zornabuoni n'a pas de chapelle à la Novella, mais il confie le chœur entier de l'église à Domenico Ghirlandaio, en ayant soin, par un sentiment de vanité fort excusable, d'enjoindre à l'artiste de représenter les Zornabuoni parmi les personnages de la *Vie de la Vierge*. Rucellai fait don de la chaire, sculptée sur les dessins de Michel-Ange. De même, dans nombre d'églises, que ce soit la foi ou la vanité qui excitent la générosité, peu importe, l'art décoratif en profite, c'est l'essentiel.

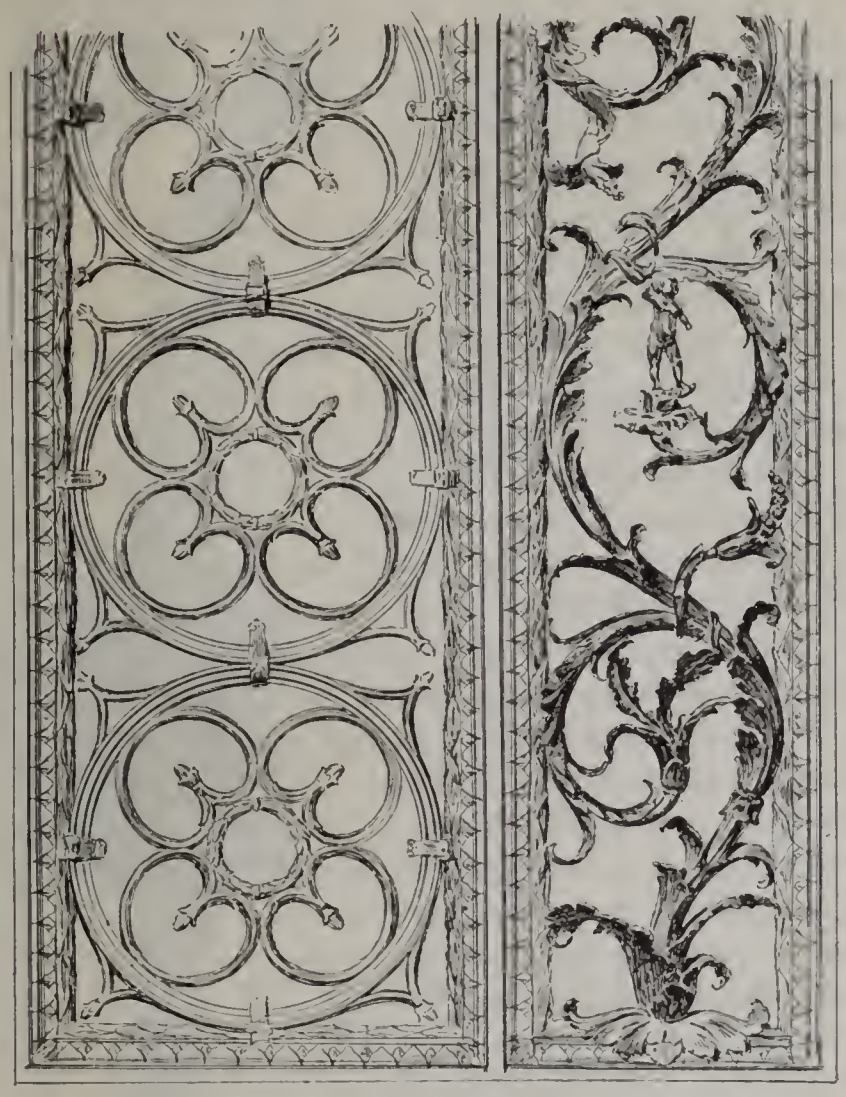


Fig. 1.
Détail de la grille en bronze de la chapelle dite de la *Sacrée Ceinture*, église du Prado, près Florence. — Exécutée de 1438 à 1464 par Tomaso de Bartolomeo de Florence, et divers artistes.

Les corporations, les *Arti*, sont nombreuses et puissantes. Au xve siècle, elles comprenaient vingt et une sections; celle de la *Lana* avait plus de trente millle adhérents. Elles ont leurs maisons, leurs chapelles, leurs hôpitaux, qu'elles embellissent; de plus, le municipe, escomptant sans doute le parti à tirer de leur générosité et de

leurs rivalités, leur confie la garde du Dôme, du Baptistère de Saint-Jean et de l'église Orsanmichelo — San Michelle in Orto — qui était auparavant un de ces marchés couverts d'une architecture digne du palais d'un roi. Excités par le magistrat, les *Arti* commandent des statues à Ferruci, Donatello, Ghiberti, Verrochio, pour ne citer que les plus fameux, et des armoiries, les leurs et celles de la cité, à Luca della Robbia.

Les *capitaines* d'Orsanmichelo veulent un tabernacle pour l'image de la Vierge; dès qu'on sait dans la ville que c'est Orcagna qui aura la commande, les offrandes abondent; l'artiste n'a pas à compter, il peut se livrer à tout l'élan de son génie décoratif et employer à son gré le marbre, les pierres précieuses, la mosaïque, l'orfèvrerie, le bronze; il fait un chef-d'œuvre dont Florence est toujours fière.

L'initiative individuelle ne reste pas en retard dans ce mouvement généreux; les palais s'élèvent dans tous les quartiers, dans les rues populaires aussi bien qu'ailleurs. Le patricien ne rougit pas d'avoir pour voisins des fripiers et des corroyeurs; il leur vend, du reste, son vin au détail par *fiasco*[1]; le peuple n'est pas orgueilleux de côtoyer le patricien, mais il est heureux, pour l'embellissement de la cité, de voir s'élever ces palais avec leur appareil en bossage, leurs graffites, leurs énormes écussons en relief et leur ferronnerie, et le soir, après le travail, il prend place avec satisfaction, comme s'il était chez lui, sur les bancs de pierre *muriccioli* ménagés par l'architecte le long des façades. Il y a plus, le peuple, toujours excité par l'amour de sa chère Florence, y va de sa bourse parfois. Le gonfaloniere Pitti veut un palais plus beau que ceux des Strozzi et des Médicis; malgré son énorme fortune, il est pris de court pendant les travaux; il fait alors appel à la générosité publique; aussitôt de tous côtés arrivent des concours : le municipe, les corporations, les communautés religieuses, les particuliers envoient de l'argent; les paysans des environs offrent des matériaux, et le corps central du Palais se termine.

Fig. 2.
Pièce d'orfèvrerie religieuse appartenant au baron de Lucques (XIVe siècle).

Dans une action plus modeste mais très méritoire, le simple citoyen de médiocre aisance contribue pour sa part à l'embellissement de la cité et au développement de l'art décoratif. Seul ou en société avec ses amis, il se plaît à établir sur la façade des maisons des tabernacles dont quelques-uns sont de véritables monuments[2] : ce sont des fresques et des bas-reliefs en marbre, majolique,

1. Cet usage persiste toujours.
2. Le grand tabernacle de Giovanni della Robbia, placé via Nazionale, à la hauteur d'un premier étage, présente la Vierge avec l'Enfant et plusieurs saints, de grandeur naturelle; il a été élevé en 1522, aux frais d'une *potenza*, société créée pour fêter le carnaval.

simple pierre montrant généralement la Vierge et l'Enfant ou l'Annonciation; le tabernacle est encadré d'une *cornica* et éclairé par un fanal en fer forgé ou des lampes en cuivre; c'est peu, mais il y a là un ensemble qui prête d'une façon charmante à des dispositions décoratives ingénieuses et variées. De grands artistes ont mis leur talent au service de ces manifestations de la piété : Filippo Lippi, Lorenzo di Bicci, Ghirlandaio, parmi les peintres; Mino da Fiesole, Jean Bologne, les della Robbia, dans la sculpture, ont laissé ainsi des œuvres toujours respectées. Lorsque l'argent fait défaut, on se contente de moulages en plâtre colorié et de répliques de fresques connues, mais le cadre et les accessoires donnent encore là du travail aux artisans[1].

La pharmacie, la *fonderia* — distillerie, — la simple boutique du marchand au détail alimentent les ateliers de majoliques et de ferronnerie; c'est une concurrence de vases en faïence, de récipients en métal repoussé, de grandes balances à colonnes surmontées de chimères et d'autres fantaisies, et le public donne la préférence aux magasins les mieux décorés.

Les nécessités de la défense contre les luttes intérieures et les guerres étrangères donnent lieu à des travaux d'art dont on trouve peu d'exemples ailleurs. Les portes de l'enceinte fortifiée sont ornées de fresques et de sculptures en l'honneur de la Madone et des saints protecteurs de la cité. L'appareil des bastions de la *Fortezza da Barso* est alternativement en assises en forme de boulets engagés et de pierres taillées à facettes de diamants. Les palais, véritables forteresses intérieures, sont à bossages massifs par le bas, mais le relief s'adoucit à mesure qu'il s'élève, et aux étages supérieurs il est remplacé parfois par une décoration surmontée elle-même d'une loggia à colonnes. La construction est pourvue de grilles monumentales en fer forgé, de fanaux, de heurtoirs, d'éteignoirs de torches, d'anneaux, de porte-bannières, de porte-flambeaux, de crochets pour lanternes d'illumination; toute cette métallurgie, solide, de nature à résister à l'agresseur, est dans l'esprit de l'architecture dont la ca[illegible] est la force tempérée par l'élégance.

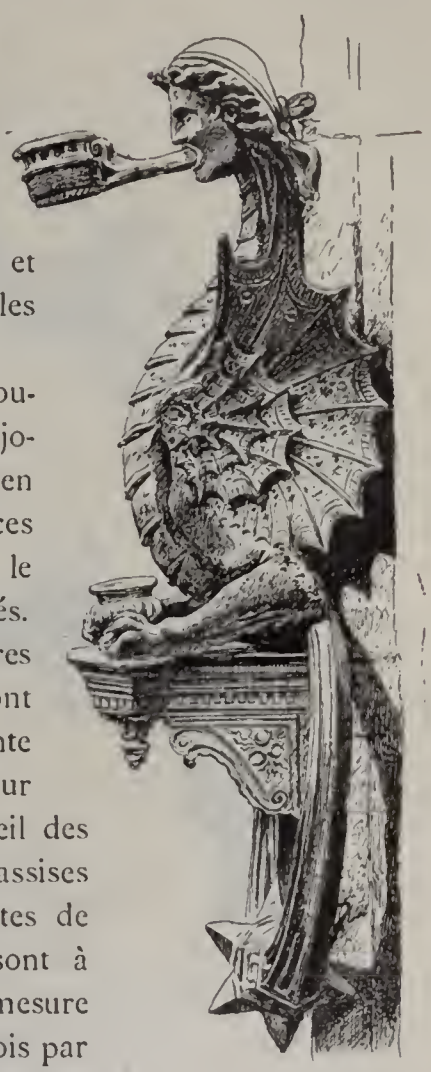


Fig. 4.
Porte-bannière en fer battu au palais Strozzi, à Florence, exécuté par Caparra (xve siècle).

II

Je n'ai pas insisté sur le rôle de la démocratie triomphante et des dynasties dans l'embellissement de la cité et la culture intellectuelle, car ce serait l'histoire entière de la Toscane qu'il faudrait écrire.

Il y a deux faits cependant que je ne puis négliger : l'un est un acte d'autorité arbitraire, l'autre un acte de libéralité, peut-être unique.

1. Dans un faubourg de Florence j'ai compté douze tabernacles dans moins d'un kilomètre.

Dans le but de conserver à Florence le caractère spécial qui a fait et fait encore un musée de toute la cité, une loi de 1571, toujours en vigueur, défend d'enlever les statues, bas-reliefs, tabernacles, majoliques, fresques, toute œuvre d'art, en un mot, exposée aux yeux du public dans les rues et les places; lorsque le bâtiment est démoli, le propriétaire est tenu de replacer l'objet sur une autre construction; la mesure est évidemment une atteinte au droit de propriété et cependant les Florentins en comprennent si bien l'esprit qu'ils n'en ont jamais réclamé l'abrogation.

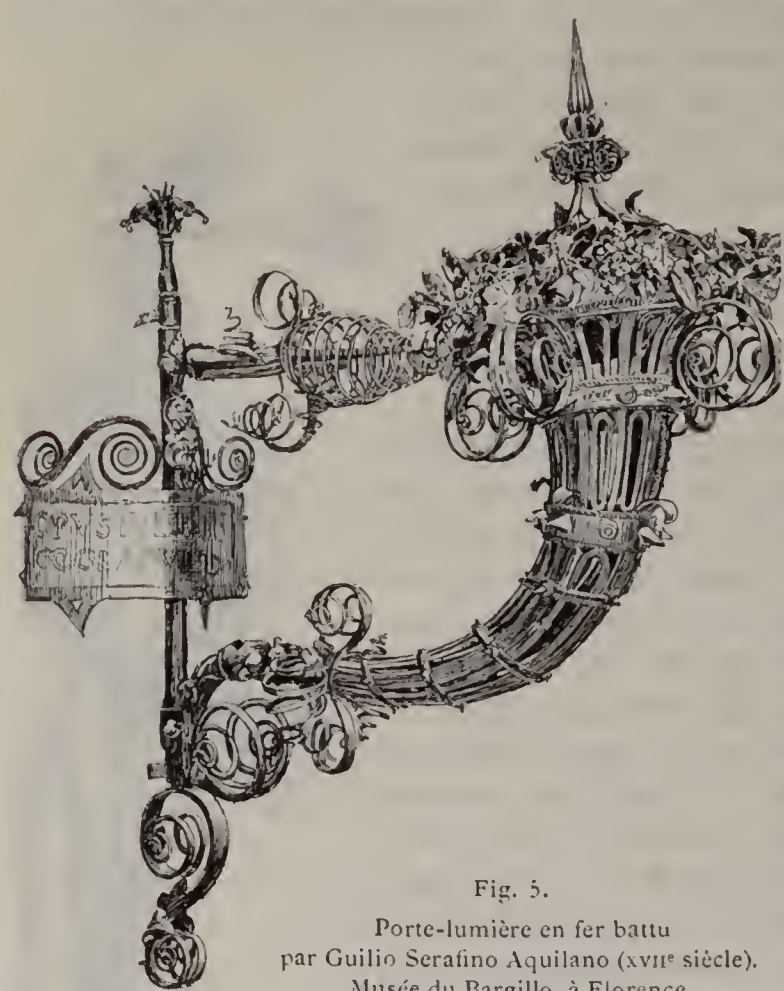


Fig. 5.
Porte-lumière en fer battu
par Guilio Serafino Aquilano (XVIIe siècle).
Musée du Bargillo, à Florence.

Au premier rang des mesures prises par les Médicis pour maintenir à la Toscane son éclat, se place l'abandon volontaire fait par l'Électrice palatine Anne-Marie-Louise, fille de Cosme III, sœur et héritière de Jean Gaston, le dernier grand-duc des Médicis, décédé en 1737 sans héritier à la couronne. Dans un sentiment admirable de patriotisme et de générosité, la princesse fit don à la Toscane de tous les objets d'art réunis par les Médicis, qui étaient son incontestable propriété personnelle, — attendu, dit l'acte, que ces objets « sont destinés à l'ornement de l'État, à l'utilité publique et à exciter la curiosité des étrangers ».

III

J'en ai dit assez et même trop pour montrer une vérité élémentaire et banale, qu'on ne saurait cependant trop répéter en ces temps où l'on se plaît à chercher les solutions dans des formules et des théories : ce sont les mœurs qui font la prospérité des arts de la décoration, c'est une clientèle généreuse et fidèle qu'il leur faut pour vivre.

La Toscane a donné à cet égard des exemples que nos contemporains ne sauraient trop méditer. Il est évident que toutes les conditions favorables aux arts décoratifs n'existent plus aujourd'hui dans ces pays au même degré que jadis; il en est même, comme, par exemple, l'action des corporations, qui ont complètement disparu. Les ordres religieux ont moins d'influence et surtout moins d'argent. Mais la piété, l'amour de la cité, le penchant vers les dépenses pour les constructions particulières sont restés vivaces, ainsi que le bon goût naturel chez les descendants des Etrusques, et entretenu

LA FERRONNERIE EN ITALIE AU XIXe SIÈCLE

GRILLES ET PORTE EN FER FORGÉ, DE FABRICATION CONTEMPORAINE, EN TOSCANE

N° [illegible] Porte d'entrée au Jardin d'une Villa; — N° [illegible] Moderne [illegible]anque; — N° [illegible] Grille [illegible]

par les belles choses que sans cesse le peuple a sous les yeux. C'est suffisant pour la prospérité morale et matérielle de quelques industries d'art, notamment pour celle du fer forgé.

Elle s'exerce dans de grandes usines et dans nombre de petits ateliers très intéressants, où le patron travaille avec ses compagnons, le marteau à la main.

Ce sont d'abord les grilles, ici l'objet d'une prédilection particulière. Que l'architec-

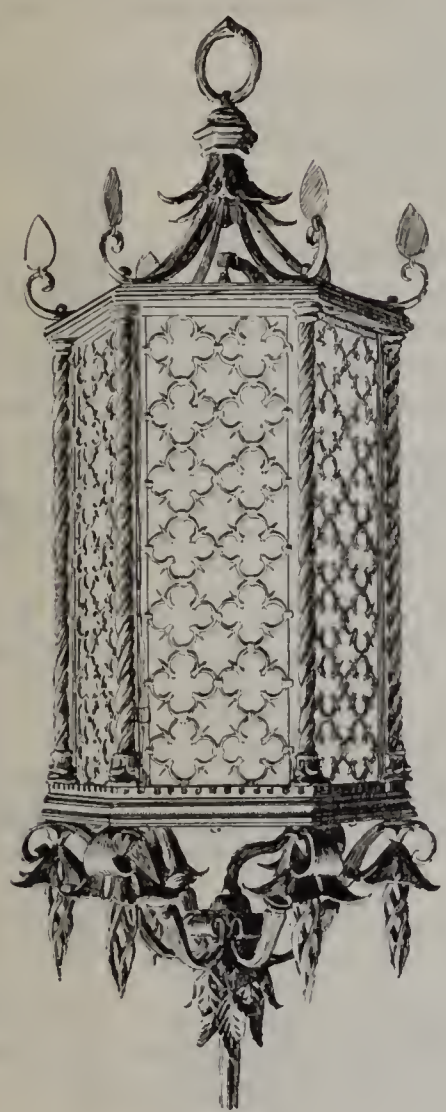


Fig. 7.
Lanterne de vestibule.

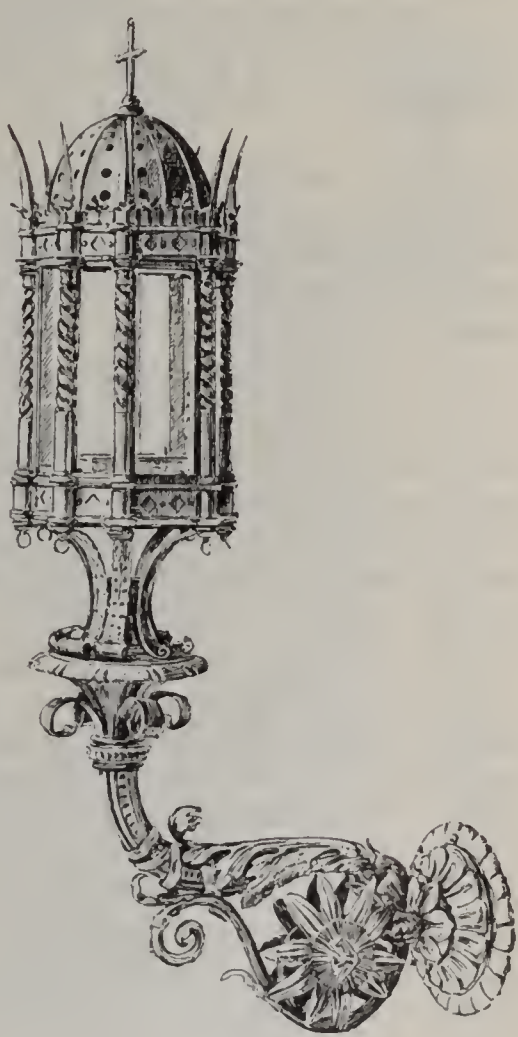


Fig. 8.
Fanal d'angle sur rue.

ture soit de l'ancien style toscan à bossages et à plein cintre, ou du style de la Renaissance, *alla moderna,* comme on le désignait lorsqu'il fit son apparition dans le pays dans le premier quart du XVIe siècle — et on ne sort guère de ces deux genres, — le palais et la maison modernes de quelque importance ont deux portes successives : l'une en bois, sur la rue, est ouverte tout le jour ; la seconde, un peu plus loin, dans le vestibule, est une grille toujours fermée. Les jardins, très nombreux, les sanctuaires des églises, les tombes du Campo Santo, sont également pourvus de semblables clôtures. Que ces grilles soient de grande richesse ou modestes, toujours elles ont un caractère d'art très marqué et en rapport direct avec l'architecture qu'elles servent. Elles sont d'une si grande variété de dessin qu'on n'en trouve pas deux semblables.

Les fenêtres du rez-de-chaussée, les balcons dont l'usage se répand de plus en plus dans les maisons *alla moderna,* les terrasses sont également munis de grilles en fer.

Le fer et le cuivre sont restés à la mode dans la literie et autres meubles de luxe ou d'usage. On aime toujours les belles lanternes d'angle ou de vestibule; les boutiques continuent à se parer de balances décorées, qui sont de petits monuments, et de récipients en métal repoussé.

En un mot, l'art et l'industrie de la métallurgie décorative ont conservé une bonne partie de leur ancienne clientèle.

Je ne puis mieux faire, pour donner une idée de la fabrication moderne et de son caractère, que d'en présenter quelques reproductions. Je les rapproche des anciens types dont elles dérivent.

FIG. 1. — Détails de la grille de la chapelle *Della Cintolla* du dôme de Prado, près de Florence. La chapelle a été construite de 1365 à 1395 pour mettre en sûreté la ceinture de la Vierge, rapportée de Palestine en 1141, selon la légende, par un citoyen de la ville nommé Michele. La grille, fabriquée par le Florentin Tomasso di Bartolomeo vers 1450, est de ce type qu'on trouve très souvent et qu'on reproduit de nos jours avec des variantes.

FIG. 2. — Pièce d'orfèvrerie religieuse appartenant au baron de Lucques, XIVe siècle.

FIG. 3. — Fanal d'angle en fer forgé du palais Guadagni, place San Spirito, à Florence, XVe siècle. Ce fanal est l'œuvre de Niccolo Grosso, dit Caparra, qui est aussi l'auteur du fanal du palais Strozzi.

L'emploi de ces appareils est très ancien; ce n'était d'abord qu'une sorte de petite cage en barreaux de fer à peine dégrossis; Caparra en fit une œuvre d'art et a fixé le type resté en usage.

FIG. 4. — Porte-bannière du palais Strozzi du même Caparra.

Les sculpteurs habitant Florence, notamment Jean Bologne, ont donné de nombreux modèles de porte-bannières, de porte-flambeaux, d'éteignoirs de torches, d'anneaux, de crochets pour illumination, qui décorent les palais et les carrefours de la ville; mais, en somme, c'est Caparra qui a le mieux réussi.

C'est à tort qu'on a reproduit en bois quelques modèles conçus en vue du fer battu, l'effet n'est plus du tout le même.

FIG. 5. — *Lucerniera* en forme de corne d'abondance, exécutée au XVIe siècle à Florence par Giulio Serafini Aquilano; elle est de très grande dimension; le genre est encore en faveur aujourd'hui, mais on le réserve aux petits objets de fantaisie.

FABRICATION MODERNE

FIG. 6. — Porte d'une maison de banque. *(Pl. hors texte.)*

FIG. 7. — Lanterne de vestibule. — Ces deux modèles procèdent des anciens types.

FIG. 8. — Fanal d'angle sur rue.

FIG. 9. — Fanal de cimetière. — Ces deux lanternes sont des modifications du type de Caparra.

FIG. 10. — Grille d'un sanctuaire.

FIG. 11. — Garde-feu de salon. *(Pl. hors texte.)*

FIG. 12. — Garde-feu de la salle de réception d'un couvent de religieuses. — Dans ces deux objets, le principe des tiges et des feuilles, copiées sur la nature et franchement

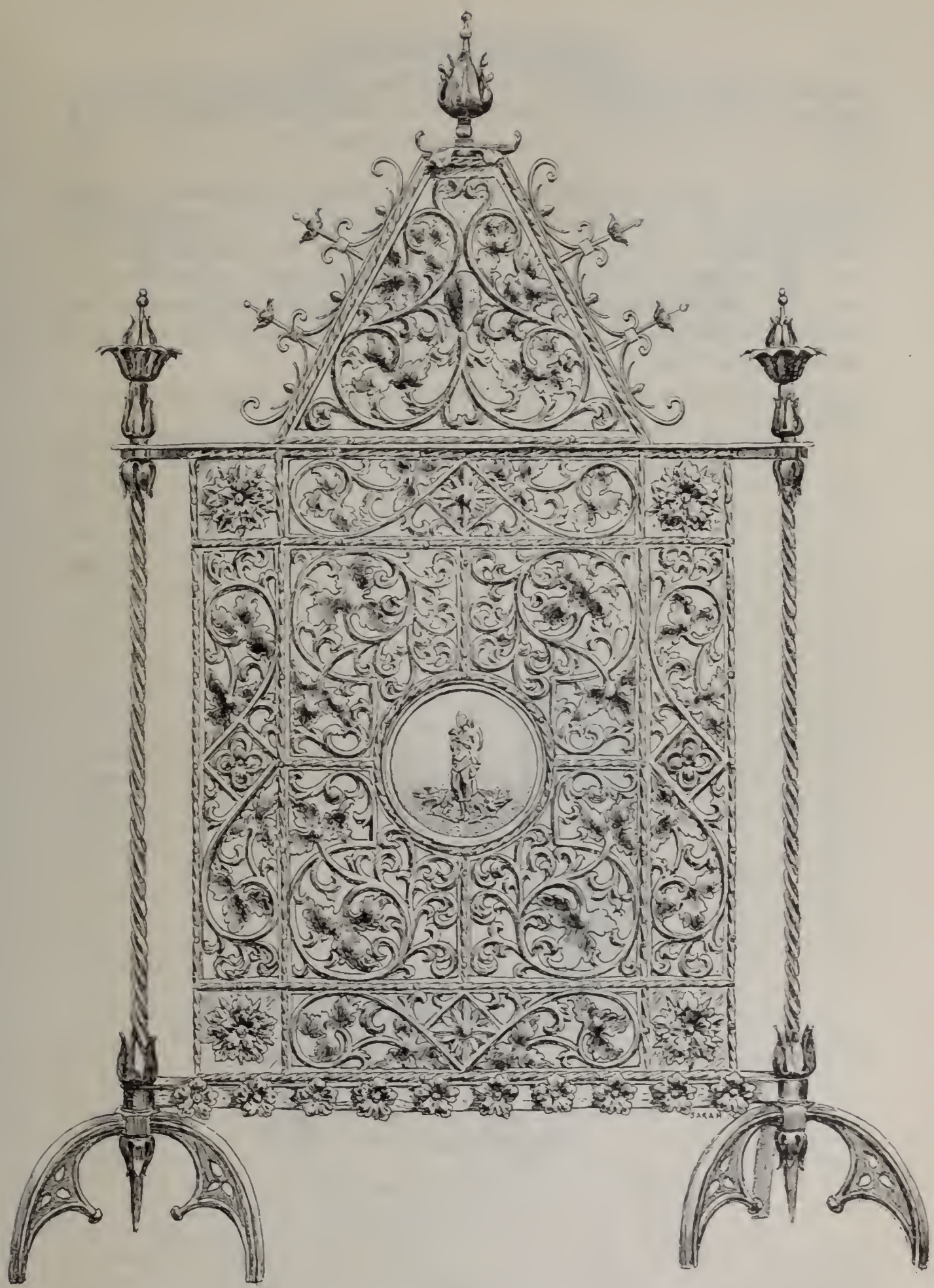


Fig. 12.

Garde-feu de la salle de réception d'un couvent de religieuses.

découpées à arêtes vives, a déjà été mis en application dans l'encadrement exécuté par Ghiberti vers 1330 pour la porte d'Andrea Pisano du Baptistère de Saint-Jean à Florence.

FIG. 13. — Porte d'entrée du jardin d'une villa. *(Pl. hors texte.)*

Sans doute, aucune de ces pièces modernes ne résulte d'une conception originale et nouvelle; c'est qu'ici personne ne réclame un style nouveau. Les objets étant destinés à une architecture à peu près semblable, on se contente des types excellents créés par le moyen âge et la Renaissance, par le moyen âge surtout; les fabricants n'ont donc pas à chercher à mieux faire; il leur suffit, pour donner satisfaction aux commandes, de puiser dans le passé, d'en étudier les éléments, de les disposer et de les modifier en vue de leur emploi.

On reconnaîtra qu'ils le font en artistes, avec goût et une science consommée du métier.

GERSPACH.

Florence, mai 1895.

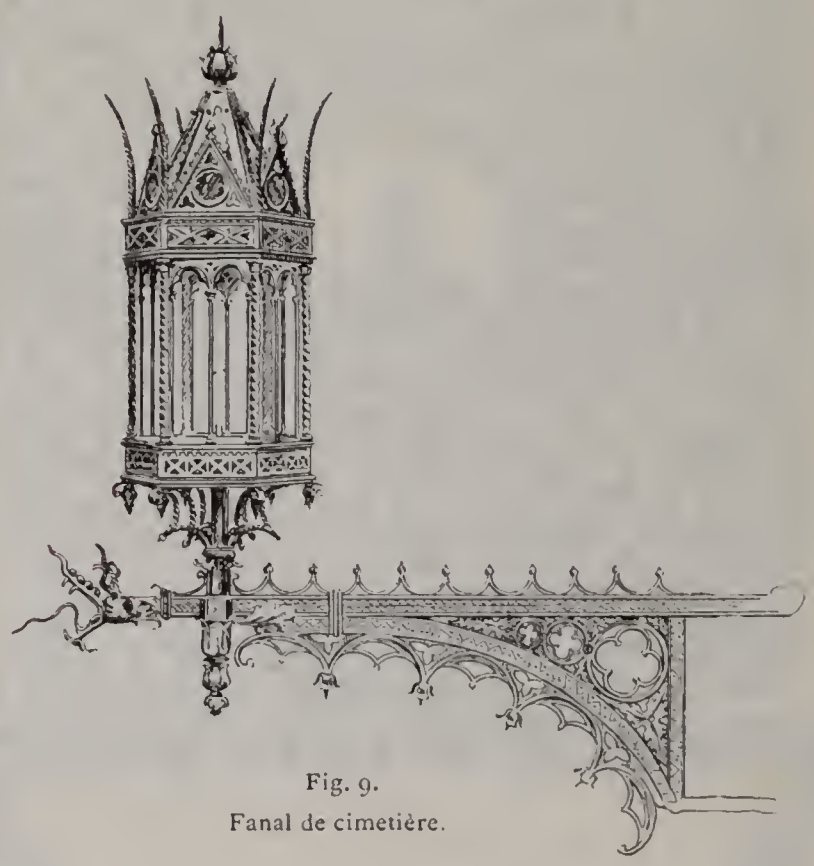


Fig. 9.
Fanal de cimetière.

ALLEMAGNE

L'INDUSTRIE DES TAPIS A BERLIN. — La fabrication des tapis a fait depuis vingt-cinq ans de grands progrès en Allemagne. Pendant longtemps, cette industrie est restée assez négligée en Allemagne. La manufacture des Gobelins de Paris jouissait d'une renommée incontestable et personne ne songeait à lutter contre ce célèbre établissement.

A la fin du XVIIe siècle cependant, une fabrique fut fondée à Berlin sous les auspices du grand-électeur. Ce prince, après la révocation de l'édit de Nantes, accorda au tisseur français Pierre Mercier, en 1686, un privilège pour la fabrication des tapis. Après lui, ses successeurs se montrèrent également favorables au nouvel établissement et lui accordèrent même fréquemment des secours d'argent. Mais, malgré toute leur bonne volonté, malgré les efforts de Frédéric le Grand et l'activité de Charles Vigne, le successeur de Pierre Mercier, la manufacture vit ses affaires péricliter de plus en plus. Les tapis n'étaient pas à la mode et personne n'en achetait. Le roi de Prusse eut alors l'idée d'émettre une loterie pour améliorer cette situation, mais ce moyen fut totalement inefficace, car il était inutile de chercher à lutter contre la mode. La fabrique de Berlin finit par sombrer et disparut.

Près d'un siècle s'écoula sans que personne cherchât à ressusciter en Allemagne l'industrie des tapis de luxe. Ce n'est qu'en 1870 que Ziesch, après une visite à la manufacture des Gobelins de Paris, conçut le projet de fonder un établissement analogue à Berlin, mais la guerre commença bientôt et la réalisation de cette idée dut être remise à une époque ultérieure.

Ce ne fut qu'en 1879 que la première tapisserie genre Gobelin put être tissée. Elle n'avait que 40 centimètres de largeur sur autant de longueur, ce qui, comme on le voit, était fort modeste. Elle était destinée à recouvrir une chaise. Ziesch avait pris soin de dresser lui-même un maître tisseur de Berlin qui n'avait, du reste, aucune notion de la haute lisse et qui ne put terminer son travail qu'en mai 1880. Ce Gobelin en miniature, qui laissait encore beaucoup à désirer, coûtait 255 marcs. Ce travail avait coûté beaucoup de peine et de temps; aussi, quand on voulut perfectionner les procédés employés, on eut à surmonter des difficultés sans nombre. Le personnel et le matériel faisaient également défaut; de plus, l'opinion publique restait indifférente à ces tentatives, de sorte que Ziesch ne se sentait soutenu que par certaines hautes personnalités que les questions d'art décoratif intéressaient plus particulièrement.

Bien qu'il eût été relativement facile de tisser une chaise de haute lisse, cependant on avait eu de la peine à constituer la chaîne du tissu et surtout à trouver les laines convenables pour la trame. On aurait pu croire que l'emploi de la broderie au point des Gobelins permettrait de vaincre toutes les difficultés, mais c'est là une idée tout à fait fausse, car le point de broderie des Gobelins n'a rien de commun avec le tissage.

Pour la broderie, on opère avec une gamme de couleurs limitée. Le point est tracé sur un canevas ayant soit deux fils horizontaux

et un vertical, soit deux fils verticaux et trois horizontaux. Ce dernier est appelé le *point large,* tandis que le premier s'appelle *point simple.* Avec ces deux procédés, on obtient de très beaux effets qui ne sont cependant pas à comparer avec ceux que donne le tissage.

Ce n'est pas seulement sur le *point* que doivent porter les recherches, mais aussi sur la nature de la laine et sur les couleurs. On sait que les couleurs pour la teinture de la laine doivent être inaltérables à l'air. Or, sur les trois couleurs fondamentales du prisme, le rouge, le jaune et le bleu, qui, par leur mélange, servent à obtenir toutes les autres, il n'y a que les deux premières pour lesquelles on ait trouvé la solution du problème. Pour la teinture bleue, on n'emploie que le bleu de Prusse ou l'indigo, qui ne sont pas absolument inaltérables. On peut, en effet constater sur les vieilles tapisseries françaises que les parties bleues ont pâli et sont devenues presque blanches. C'est pour cette raison que les directeurs de la manufacture des Gobelins à Paris ont toujours recommandé aux peintres de ne pas peindre leurs cartons en couleurs trop claires, car plus les couleurs sont claires, plus elles se détériorent rapidement.

L'artiste qui peint un carton pour un tapis doit donc tenir compte de la décoloration de certaines parties du dessin, mais il ne doit pas non plus oublier que la même teinte ne produit pas les mêmes effets sur un tableau ou sur un tapis, parce que la laine absorbe beaucoup plus la lumière que la peinture à l'huile.

Il faut une grande expérience et une grande habileté pour peindre un carton de ce genre. Il n'est donc pas étonnant que Ziesch ait rencontré beaucoup de difficultés dans ses premiers travaux, car il n'avait pas sous la main des peintres exercés. Avant lui, personne en Allemagne n'avait peint des cartons pour tapis.

Ziesch ne se rebuta pas, et, grâce à ses efforts persévérants, grâce aussi aux encouragements qu'il reçut de plusieurs côtés, il a réussi, enfin, à tisser des tapis vraiment remarquables. « Je veux prouver à l'Allemagne, avait-il dit, qu'à Berlin on peut tisser des tapis comme aux Gobelins. »

La prochaine exposition de Berlin, qui, comme on s'en souvient, doit avoir lieu l'année prochaine, montrera les résultats magnifiques qui ont été obtenus. (D'après la *Bayerische Gewerb Zeitung.*)

L'INSTRUCTION PROFESSIONNELLE ET LE ROLE DES SOCIÉTÉS D'ART DÉCORATIF EN ALLEMAGNE. — A aucune autre époque on ne s'est occupé autant qu'aujourd'hui de l'instruction des ouvriers. Les gouvernements aussi bien que les sociétés et les corporations luttent d'activité pour arriver sous ce rapport à des résultats satisfaisants.

Les efforts tentés jusqu'à notre époque étaient peu de chose. Du temps des corporations et des jurandes on ne s'occupait guère de l'instruction des apprentis, pas plus que de celle des ouvriers. On avait bien eu soin de fixer le temps de l'apprentissage, ainsi que le nombre maximum d'apprentis que chaque patron devait recevoir; on avait précisé les conditions dans lesquelles un apprenti pouvait quitter son patron, mais c'était tout. Le contrôle de l'enseignement n'existait pas. Pour les ouvriers en titre, les compagnons, comme on les appelait, les prescriptions étaient encore plus sommaires.

On pourrait croire que le désir de devenir patron fut un stimulant sérieux pour les ouvriers, mais dans les derniers temps l'admission dans le corps des patrons était devenu une simple formalité. Il suffisait pour cela d'être agréé par la corporation et d'obtenir l'autorisation d'ouvrir un atelier.

La Révolution française amena de profonds changements dans l'organisation des corporations allemandes. Les anciens corps de métiers furent remplacés par des sociétés d'appellations diverses qui, toutes, dirigèrent surtout leur attention vers l'instruction des ouvriers.

Ce sont ces sociétés primitives qui ont donné naissance à nos sociétés actuelles d'art décoratif qui rendent de si grands services à notre industrie.

L'utilité de ces sociétés était si frappante que le gouvernement bavarois a affecté dans son budget un crédit spécial pour leur venir en aide et leur permettre d'étendre leurs moyens d'action. Aussi n'ont-elles pas manqué de prendre une grande extension.

Le développement du commerce et l'adoption du travail à la machine ont donné le coup de grâce aux anciennes corporations et ce sont alors les sociétés d'art décoratif qui ont dû se charger de l'instruction des ouvriers; elles ont fait appel à cet effet aux plus hautes personnalités de la science et des arts et en ont reçu un concours des plus précieux.

La disparition des corporations nécessita un remaniement de la législation concernant l'industrie. Actuellement il y a une loi spéciale, *Gewerbe Ordnung*, qui est applicable dans tout l'empire allemand; mais, par une anomalie inexplicable, cette loi ne dit pas un mot des sociétés actuelles. Elle ne parle que des corps de métiers et des corporations auxquels elle confie l'instruction des apprentis.

Or personne n'ignore que ces corporations n'ont pas pu sous ce rapport satisfaire aux prescriptions de la loi. Ce sont les sociétés d'art décoratif qui se sont substituées à eux par la force même des choses puisqu'elles avaient toutes inscrit dans leur programme l'obligation de faire progresser l'art décoratif par tous les moyens. Des efforts considérables ont été faits par elles dans cette voie et des résultats remarquables ont été obtenus. Les maîtres sont choisis avec le plus grand soin; les programmes, bien étudiés, sont parfaitement appropriés au but à atteindre. Aussi les parents ou les tuteurs peuvent-ils en toute sécurité confier leurs enfants à ces établissements.

Les cours se terminent annuellement par des examens qui ont cela d'excellent qu'ils excitent l'émulation d'abord entre les élèves, puis entre les professeurs et, enfin, entre les sociétés. Chacun s'efforce de faire mieux et d'obtenir plus de succès que ses concurrents. Depuis 1888 ces épreuves s'exécutent avec une certaine uniformité en Bavière particulièrement. Le Muséum des arts décoratifs bavarois a établi un programme qui est maintenant appliqué partout.

On ne peut que souhaiter de voir les progrès déjà obtenus se perpétuer et même s'améliorer dans l'avenir.

(Du *Journal der Goldschmiedekunt.*)

ÉTATS-UNIS

La médaille de l'Exposition de Chicago. — La médaille de l'Exposition de Chicago, après être restée deux années en préparation, est sur le point d'être livrée aux exposants auxquels elle a été accordée. On se rappelle que M. Saint-Gaudens a été chargé de dessiner le sujet et que ses dessins n'ont été acceptés que pour l'une des faces; la devise choisie pour l'exergue a été rejetée après une discussion assez aigre. Le dessinateur en chef de la Monnaie a été chargé d'en trouver une autre. Si nous en croyons les journaux de New-York, le nouvel exergue est réellement remarquable, bien qu'on puisse en critiquer certains détails. M. Saint-Gaudens a choisi comme sujet principal la statue de Christophe Colomb, qui remplit presque complètement le fond à elle seule. Un second personnage dans un coin et un paysage légèrement indiqué complètent le tableau. Quant à M. Barber, il a placé au centre de sa composition une plaque avec une inscription; de chaque côté se trouve une torche attachée avec des rubans, et au-dessus un globe. A côté de ce globe, on voit d'une part un ange tenant une trompette et une couronne, et de l'autre un second ange avec une tablette et un stylet. Cet ensemble est fort harmonieux et tout à fait en rapport avec l'événement industriel que rappelle la médaille. Mais ce n'est pas tout. Au-dessous de la plaque, on aperçoit les voiles d'une caravelle en route vers l'ouest. Cette composition est extrêmement riche et produit même plus d'effet que celle de M. Saint-Gaudens. On approuve surtout l'idée d'avoir dessiné une caravelle en dessous de la plaque, ce qui forme comme une liaison naturelle entre les deux côtés de la médaille. On comprend tout de suite alors l'allégorie des anges qui vont, pour ainsi dire, porter dans l'univers le nom de Christophe Colomb dont le portrait se trouve, d'ailleurs, sur la face opposée de la médaille.

Les écoles de dessin de Chicago. — L'exposition des travaux exécutés par les élèves des écoles de dessin de Chicago a été particulièrement intéressante cette année. Elle est bien supérieure à celle de l'année dernière. Certes, tout n'est pas à louer également; c'est ainsi, par exemple, que les études au fusain ou les dessins d'Académie présentent souvent des défauts graves, mais les natures mortes, au contraire, à l'huile

ou à l'aquarelle, sont en général vraiment remarquables. Dans les études d'après le modèle habillé, on trouve aussi d'excellents travaux.

Les progrès ne sont pas moins remarquables dans le dessin d'architecture. Ils paraîtront encore plus sensibles à ceux qui se rappellent les expositions antérieures.

Les dessins industriels attirent plus particulièrement l'attention. M. Sullivan, l'éminent professeur, a consacré tout son talent et toute son activité à créer un style. Son ambition n'a pas été, à proprement parler, réalisée, mais cependant, en parcourant cette section de l'Exposition, on reconnaît que tous les travaux s'inspirent d'une idée commune. Partout, aussi bien dans le papier peint que dans le fer forgé ou la mosaïque, on reconnaît l'influence de M. Sullivan, à l'exclusion de toute autre. Si cela continue, il y aura bientôt un style spécial à Chicago, absolument indépendant de tous ceux que l'on connaît jusqu'ici.

Dans cette section se trouvent quatre vases d'ornement. Leurs formes sont absolument originales et diffèrent de toutes les formes anciennes, ce qui n'est, d'ailleurs, pas à l'avantage de leur beauté, mais a permis de leur donner une ornementation spéciale, d'après les idées de M. Sullivan.

Dans la section de l'impression en couleur, les idées nouvelles ne paraissent pas avoir pénétré. Il y a là quelques œuvres médiocres, mais les deux compositions primées sont très remarquables.

Les aquarelles représentant la décoration intérieure des appartements constituent la partie faible de l'exposition. Cela tient sans doute à ce que la décoration doit avoir des notions d'architecture que les étudiants de cette classe ne possèdent certainement pas. Sans cela, il y a certaines fautes grossières qu'ils n'auraient certainement pas commises.

Dans la section des meubles nous citerons un coffre, celui qui a obtenu le premier prix, dont l'ensemble est tout à fait satisfaisant. *(The Americ. Architect and building News.)*

Les œuvres d'art dans les écoles américaines. — Dans le Massachusetts, on commence à appliquer l'idée qui a été émise, il y a deux ou trois ans, par la Ligue des écoles publiques d'art et qui consiste à placer des œuvres d'art dans les salles des écoles publiques. L'utilité de cette mesure est indiscutable, car on met ainsi sous les yeux des enfants, à un âge où les impressions sont vives, les œuvres auxquelles tous les peuples civilisés attribuent une influence décisive sur l'esprit humain. Si nous ne nous trompons, c'est M. Ruskin qui a émis le premier cette idée, et grâce à lui on a légué souvent aux écoles des sculptures et des peintures destinées à orner les salles de cours. C'est ainsi qu'à Boston l'école supérieure des jeunes filles a reçu une copie réduite de la *Victoire de Samothrace;* l'école latine pour jeunes filles a reçu de son côté des copies de quelques bas-reliefs de Luca della Robbia; l'école latine pour jeunes gens a un moulage de la *Vénus de Milo;* l'école anglaise supérieure un moulage du *Discobole*. On pourrait en citer d'autres encore. A Chicago, les écoles publiques ont reçu également des œuvres d'art parmi lesquelles se trouvent, par exemple, des copies des frises du Parthénon. Il est vrai que dans certaines villes on a eu la malheureuse idée de donner aux écoles des bustes ou des portraits d'hommes célèbres au lieu et place de vraies œuvres d'art. C'est ainsi, par exemple, qu'à Roxbury on a envoyé un buste de Lincoln et un de Washington; à Wakefield, on a donné à une école le portrait de Franklin, et à Waltam celui du docteur Holmes. Quelque intéressants que soient les portraits de ces grands hommes, ils seraient avantageusement remplacés par des œuvres des grands maîtres de la peinture et de la sculpture.

SUISSE

L'Exposition nationale de Genève en 1896. — Les travaux pour cette Exposition sont en pleine activité. Les fonds dont dispose le Comité d'organisation s'élèvent à 3,300,000 fr., mais les dépenses prévues sont de 3,617,000 fr. Il y a donc un déficit de 317,000 fr. Cette Exposition surpassera de beaucoup la précédente, qui, comme on le sait, avait eu lieu à Zurich en 1883.

Le Directeur-Gérant :
Victor Champier.

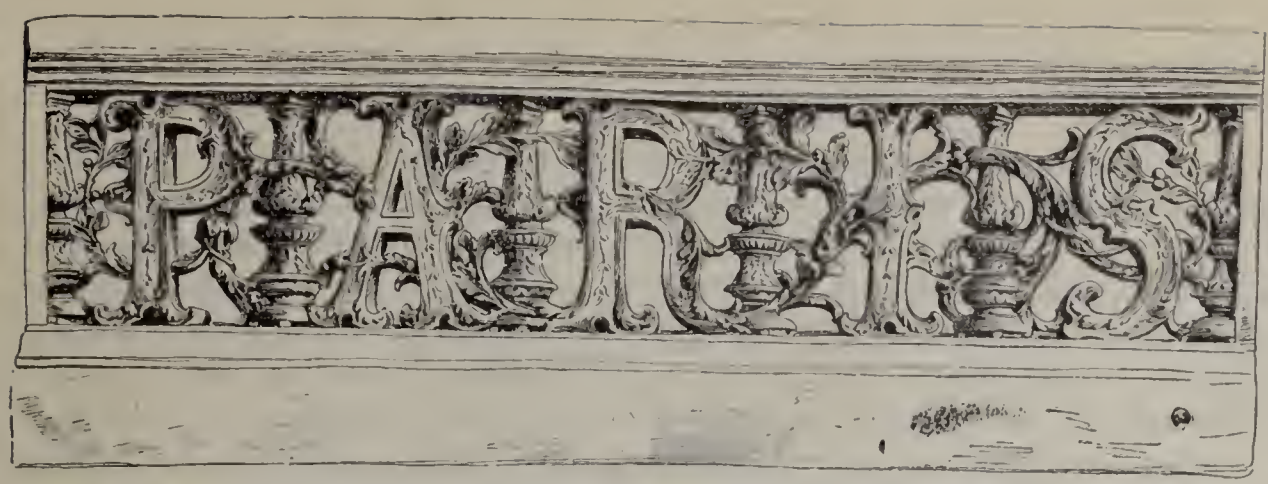
Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guirande, 11.

SCULPTURE MONUMENTALE (XIXe SIÈCLE)

CHAPITEAUX EN PIERRE

EXÉCUTÉS POUR LA MAIRIE EN CONSTRUCTION DU Xe ARRONDISSEMENT DE PARIS.

M. ROUYER, *architecte;* M. DESCHAMPS, *sculpteur.*

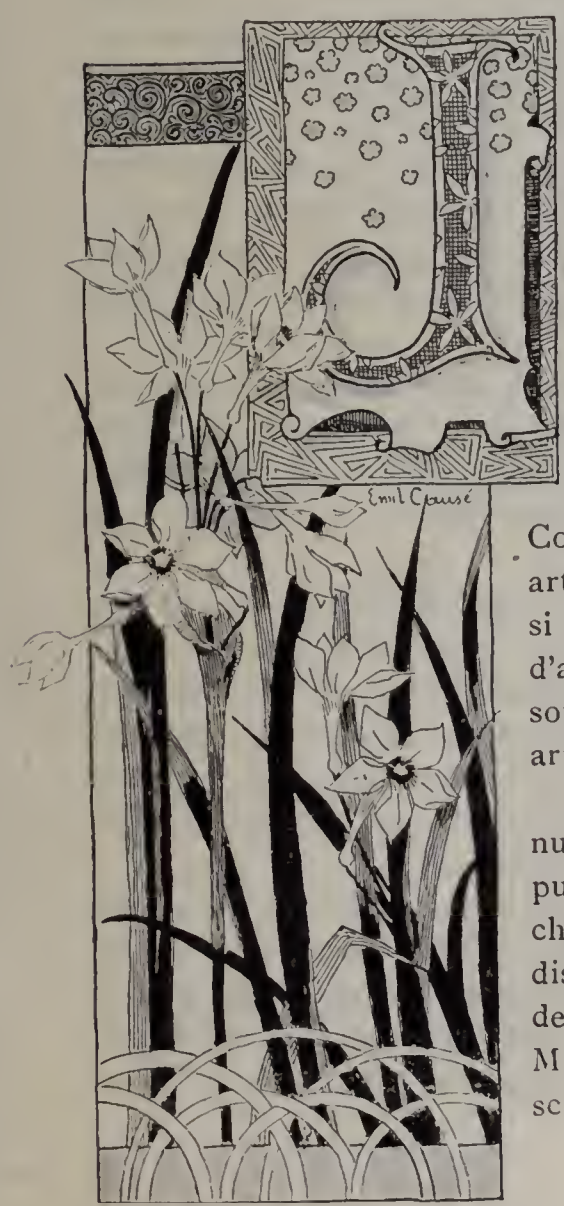


Nouvelle Mairie du Xe Arrondissement de Paris. — M. Rouyer, architecte; — M. Margotin, sculpteur.

LA NOUVELLE MAIRIE DU Xe ARRONDISSEMENT DE PARIS

I

UNE QUESTION DE PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE — L'AUTEUR DES SCULPTURES UN MOT PERSONNEL



Je dois aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* une explication au sujet du retard apporté dans la publication du présent numéro. Ce retard ne tient à rien moins qu'à une question juridique qui s'est posée à propos des sculptures de la nouvelle Mairie du Xe Arrondissement de Paris, et dont il n'a point dépendu de notre volonté de hâter la solution.

A l'heure qu'il est, la difficulté à laquelle nous nous sommes heurtés se trouvant tranchée, nous n'hésitons pas à la faire connaître au public. Comme il s'agit, dans la cause, d'un cas de propriété artistique qui touche précisément à la question si épineuse de la collaboration en matière d'œuvres d'art, et de plus en plus à l'ordre du jour, nous pensons qu'il n'est pas inutile ni sans intérêt pour les artistes d'être instruits des détails de cette affaire.

On se rappelle sans doute que, dans notre numéro du mois d'octobre dernier, nous avons publié une planche hors texte reproduisant deux chapiteaux de la Mairie en construction du Xe Arrondissement. Dans la légende inscrite au bas du dessin, nous avions publié deux noms : celui de M. Rouyer, l'architecte du monument, et celui d'un sculpteur, M. Deschamps.

Assurément, nous aurions pu nous borner à ne citer que le nom de l'architecte, ainsi que cela se fait ordinairement. Mais on connaît les habitudes de la *Revue des Arts décoratifs* qui, depuis qu'elle a été fondée, s'est toujours appliquée à divulguer, outre les auteurs principaux, les artistes qui, par leur collaboration, contribuent au mérite d'une œuvre. Pour la Mairie du Xe Arrondissement, nous aurions d'autant moins voulu déroger à cet usage invariable que la partie sculpturale du monument nous avait paru extrêmement remarquable. Alors que les échafaudages qui masquaient la façade de la Mairie n'étaient pas encore enlevés, nous avions admiré les fines et délicates sculptures des balcons et des encadrements de fenêtres, la variété prodigieuse de ces ornements, exécutés avec une virtuosité tout à fait magistrale.

Nous nous mîmes donc en quête du nom de l'auteur de ces sculptures. De diverses sources, il nous revint que c'était un modeleur connu dans les ateliers pour son habileté à interpréter le style Renaissance, M. Frédéric Deschamps. Nous nous empressâmes de mettre son nom sur notre planche, à côté de celui de l'architecte.

C'est le tort que nous eûmes, ainsi qu'on va le voir. En effet, deux mois après la publication du dessin, nous recevions la protestation sur papier timbré de M. Margotin, seul auteur responsable des sculptures de la Mairie du Xe Arrondissement, le véritable « maître de l'œuvre », choisi par l'architecte et ayant eu la direction de l'entreprise. M. Margotin, en outre d'une fabuleuse somme qu'il nous réclamait comme dommages-intérêts, nous faisait sommation : 1° de retirer de la *Revue des Arts décoratifs* la planche sur laquelle M. Deschamps était désigné comme le sculpteur des chapiteaux; 2° de suspendre la vente du numéro dans lequel cette planche se trouvait encartée, etc. Je fais grâce aux lecteurs des floraisons de la rhétorique d'huissier dont le dit papier timbré était agrémenté.

Sans être autrement ému de cette menace de procès — car nous avions par dessus tout le sentiment de notre bonne foi, — mais ayant horreur de l'injustice, nous nous posâmes aussitôt cette question : « Avions-nous été réellement induits en erreur, à la *Revue des Arts décoratifs,* et avions-nous à tort attribué à un artiste l'œuvre d'un autre? »

Nous dûmes nous livrer à une enquête. Celle-ci a été laborieuse, loyale, ai-je besoin de le dire? et minutieuse autant que longue. Il s'est trouvé que, pour arriver à la vérité en cette simple affaire, nous avons dû franchir les multiples obstacles que des vanités surexcitées enchevêtraient sur notre route, démêler la part exacte de travail des diverses personnes qui concourent à la composition et à l'exécution finale d'une œuvre de sculpture monumentale, enfin débrouiller le chaos d'affirmations absolument contradictoires.

Assurément, il nous eût été bien facile, aussitôt après avoir reçu la protestation de M. Margotin, de publier une rectification. Nous esquivions ainsi toute espèce d'ennuis. Un simple trait de plume, et tout était dit. Mais cette façon de sortir d'embarras était trop commode et n'aurait pas laissé notre conscience en repos. Ne risquions-nous pas de faire le jeu du plus fort en abandonnant le plus

faible? M. Margotin était-il bien réellement l'auteur des sculptures, ainsi qu'il l'affirmait par papier timbré? Est-ce que M. Deschamps n'y avait pas collaboré? et, dans ce cas, n'allions-nous pas sacrifier par une rectification trop absolue les intérêts du modeste collaborateur à ceux de l'artiste entrepreneur? D'un côté, nous nous trouvions en présence des amis de M. Deschamps, qui nous disaient : « Oui, Deschamps est bien l'unique auteur des modèles de sculpture de la Mairie du Xe Arrondissement. Il nous l'a dit : consultez-le. » Bien entendu, nous avons consulté M. Deschamps. Mais celui-ci, lorsque nous avons pu le joindre assez tardivement, n'a pas nié la direction de M. Margotin. Il l'a reconnue par lettre. Sa déclaration, contredite d'ailleurs par plusieurs de ses amis, n'était pas faite pour nous tirer d'embarras, et d'autre part nous avions les affirmations non moins catégoriques de l'architecte de la mairie, l'honorable M. Rouyer qui, tout en reconnaissant à M. Deschamps un mérite de collaborateur, n'en attribuait pas moins au seul M. Margotin la responsabilité de direction de goût et de perfection d'exécution des ornements de sculpture.

« Voyez-vous, nous disait M. Rouyer, personne plus que moi ne tient à être juste envers tout le monde. Mais il faut bien se rendre compte du travail que réclame la sculpture sur pierre pour voir clair dans cette affaire. Voici un monument; il est décoré de motifs de sculptures. A qui appartient tout d'abord le mérite de la composition? A l'architecte, qui fournit un croquis d'après lequel est exécuté le modèle en plâtre. Le croquis, je le veux bien, n'a qu'une valeur d'indication; ce n'est qu'un thème, une pensée sur laquelle il reste à broder. Mais c'est déjà quelque chose, une pensée! Pour réaliser cette pensée, l'architecte fait choix d'un sculpteur ornemaniste. En l'espèce, j'ai chargé M. Margotin de toutes les sculptures de la Mairie du Xe Arrondissement. C'est lui, et non un autre, qui depuis quatre ans a exécuté ou fait exécuter sous sa direction tous mes modèles. Que pour ce travail colossal il ait dû avoir recours à des collaborateurs, cela n'est point douteux. Que M. Deschamps ait travaillé à ses côtés, cela est encore vrai. Mais cela ne veut pas dire que M. Margotin ne doive pas néanmoins être considéré comme l'auteur de tout le travail. En effet, le rôle d'un sculpteur tel que M. Margotin ne se borne pas à l'exécution du modèle en plâtre; il reste ensuite à traduire celui-ci dans la pierre. Or, s'il faut du goût, du savoir, de l'habileté pour modeler un motif d'ornement, il n'en faut pas moins pour conduire l'œuvre à sa suprême étape, c'est-à-dire à l'exécution en pierre. Eh bien! M. Margotin est un maître dans ce double rôle de sculpteur et de directeur d'exécutants. Il sait imposer son goût très fin. Il a beau employer des collaborations diverses, c'est sa manière à lui qu'il fait prévaloir et qu'on reconnaît. Pour nous, architectes, c'est ce que nous demandons. »

Ces déclarations, si nettes et si formelles, étaient faites pour nous convaincre. Mais qui ne sait combien il est malaisé de faire intervenir la question de bonne foi, d'équité, de bon sens, quand un procès est engagé! Il a fallu une heureuse circonstance, qui aurait dû se produire plus tôt, pour terminer le différend. Et voici pourquoi nous sommes amené aujourd'hui à publier une nouvelle planche des chapiteaux de la Mairie du Xe Arrondissement, contenant, au lieu du nom

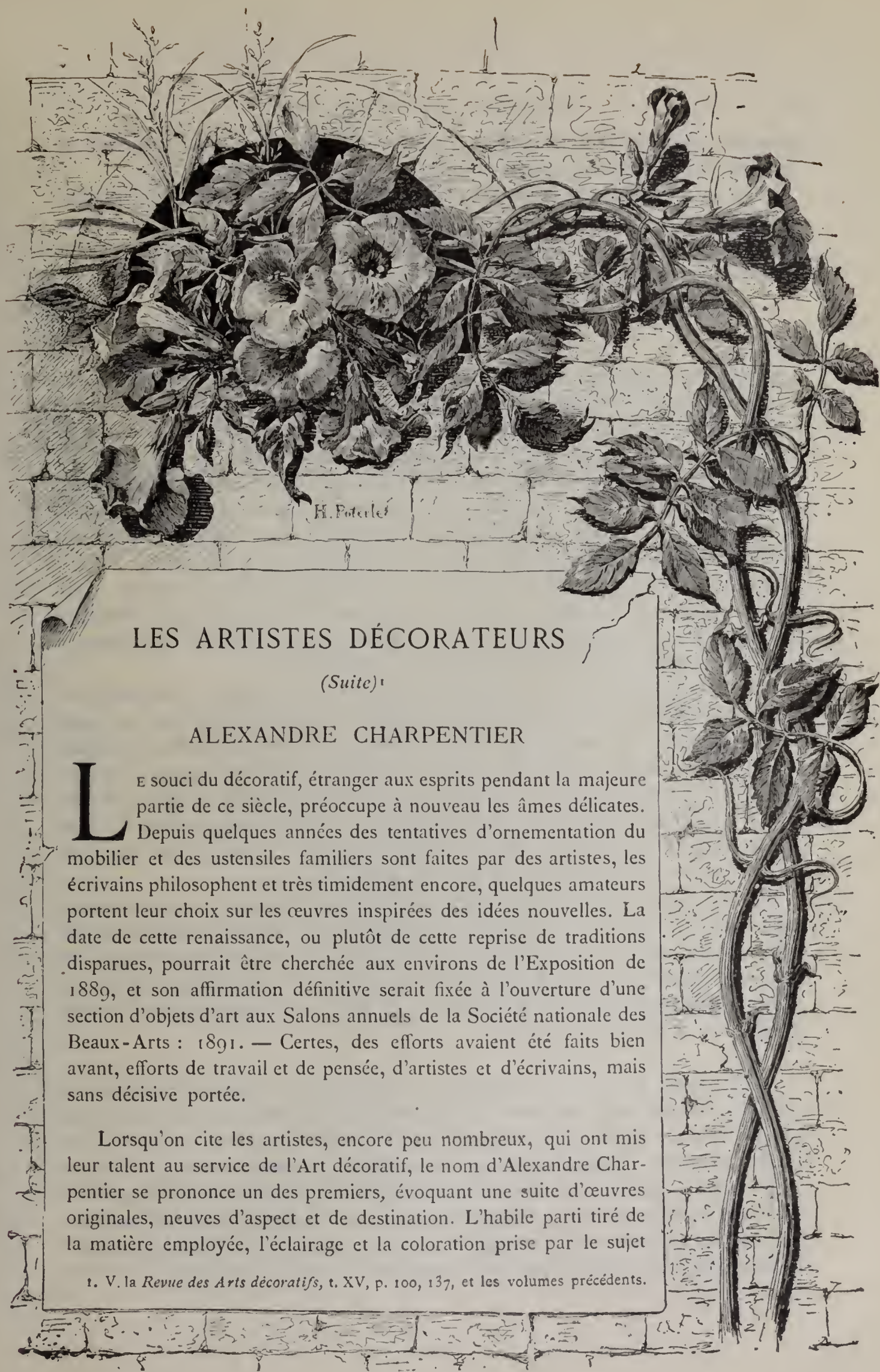
de M. Deschamps comme sculpteur, celui de M. Margotin : c'est un hommage rendu à la vérité.

M. Margotin est un lauréat de l'Union centrale des Arts décoratifs qui lui a décerné, en 1884, une médaille d'or pour une cheminée. Les travaux qu'il a exécutés depuis 1856, c'est-à-dire depuis quarante ans, soit pour M. Lefuel, au Louvre, soit pour les Monuments historiques dans de nombreux châteaux de l'époque de la Renaissance, l'ont familiarisé de longue date avec toutes les délicatesses d'un style qu'à la Mairie du Xe Arrondissement M. Rouyer lui a fourni l'occasion de faire revivre dans toute sa grâce ingénieuse.

Nous donnerons dans un prochain article la description de la nouvelle Mairie du Xe Arrondissement et publierons la reproduction de quelques fragments du monument.

VICTOR CHAMPIER.

(A suivre.)



LES ARTISTES DÉCORATEURS

(Suite)[1]

ALEXANDRE CHARPENTIER

Le souci du décoratif, étranger aux esprits pendant la majeure partie de ce siècle, préoccupe à nouveau les âmes délicates. Depuis quelques années des tentatives d'ornementation du mobilier et des ustensiles familiers sont faites par des artistes, les écrivains philosophent et très timidement encore, quelques amateurs portent leur choix sur les œuvres inspirées des idées nouvelles. La date de cette renaissance, ou plutôt de cette reprise de traditions disparues, pourrait être cherchée aux environs de l'Exposition de 1889, et son affirmation définitive serait fixée à l'ouverture d'une section d'objets d'art aux Salons annuels de la Société nationale des Beaux-Arts : 1891. — Certes, des efforts avaient été faits bien avant, efforts de travail et de pensée, d'artistes et d'écrivains, mais sans décisive portée.

Lorsqu'on cite les artistes, encore peu nombreux, qui ont mis leur talent au service de l'Art décoratif, le nom d'Alexandre Charpentier se prononce un des premiers, évoquant une suite d'œuvres originales, neuves d'aspect et de destination. L'habile parti tiré de la matière employée, l'éclairage et la coloration prise par le sujet

1. V. la *Revue des Arts décoratifs*, t. XV, p. 100, 137, et les volumes précédents.

grassement modelé, le motif simple et naturel rendent ses œuvres, bas-relief ou sculpture décorative, intéressantes entre toutes.

Cette entente parfaite de la lumière et des ombres, ce modelé simple, cette heureuse distribution des figures et du décor, constatés en un imposant bas-relief, en une plaquette ou sur la panse d'une poterie, qualités rares s'il en fut, peuvent être en partie expliquées par la vie d'Alexandre Charpentier, son éducation et ses travaux.

I

Alexandre Charpentier est né à Paris de parents établis dans la campagne d'Ile-de-France, à Montlhéry, depuis de longues générations. Il me plaît assez de préciser cette origine, parce que l'art de cet artiste me semble très autochtone. Son modelé doux s'arrange bien de la lumière d'ici, le motif décoratif n'a rien d'exotique ni de classique; les types préférés comme modèles, par leurs muscles saillants, telles déformations, intentionnellement respectées, venant d'un métier manuel, n'ont rien de commun avec la belle placidité des races méridionales. Toutes choses qui caractérisent l'art de nos primitifs et des sculpteurs vraiment français, Jean Goujon, par exemple.

Fils d'ouvriers, Alexandre Charpentier, au sortir de l'école communale, entra comme apprenti chez un graveur en bijoux du Marais. — On sait en quoi consiste le mot apprentissage : l'enfant fait les courses de son patron et apprend, entre temps, à imiter un modèle, toujours le même, en vue d'une spécialité.

La guerre de 1870-71 éclate alors qu'Alexandre Charpentier finit sa deuxième année d'apprentissage. Revenu chez ses parents, il profite du trouble général pour se rendre libre et satisfaire son penchant vers l'art. Il fréquente les écoles de dessin, les musées, se crée un idéal, rêve la vie libre des artistes. — L'émancipation de beaucoup d'hommes date de cette terrible époque. — La guerre terminée, il doit retourner à l'atelier. Mais le travail monotone, dérision de ses enthousiasmes, les étroites opinions émises l'exaspèrent. Au bout de six mois il abandonne le métier appris. Il entend désormais faire de l'art, de cet art entrevu pendant les mois de liberté.

Il est très jeune et très pauvre : quinze ans. Son coup de tête lui a presque fermé le logis paternel. Alors va commencer une existence âpre, distraite seulement par un labeur acharné. Pour vivre il créera des modèles chez les ornemanistes, moulera des bustes de République chez un entrepreneur; il modèlera des réclames sculptées : le *Zan*, les *Pastilles Zan*, le *Rhum Chauvet*. Tout cela peu de temps au reste, l'instant d'obvier aux difficultés du moment.

A l'École des Beaux-Arts il ne peut pas entrer dans un atelier de sculpture, les premiers frais sont trop importants : il faut participer à la masse, payer des bienvenues, toutes choses que peuvent seuls se permettre les orgueilleux boursiers de province, ces rentiers éphémères. L'atelier de gravure en médailles est moins inaccessible. Là vient un peu tout le monde; ceux que leur indépendance a fait chasser d'ailleurs, gens de talent que les autres professeurs dédaignent. Il se trouve que dans cet atelier l'enseignement est très supérieur, et cela presque de tradition. Au très curieux Farochon a succédé M. Ponscarme. Exécutant parfait, esprit chercheur et hardi, il communique à ses élèves

des idées neuves, les initie aux subtilités de la gravure en médailles. L'admiration pour l'académique n'est pas ici absolue. On respecte l'antique, mais on n'ignore pas les anciens maîtres français. — Faut-il rappeler que le plus admirable médailleur actuel, M. Roty, est passé par cet atelier?

Alexandre Charpentier fut vite apprécié du professeur; mais, indépendant de caractère, forcé trop souvent d'accepter des besognes qui l'éloignaient de l'atelier, élève intermittent par conséquent, il ne devait jamais être un sujet à récompenses. Il fit les concours de Rome, beaucoup moins dans l'espoir de triompher que pour toucher l'indemnité allouée aux logistes, le montant lui permettant l'exécution d'œuvres longtemps projetées.

Cet art hautain et aristocratique de la gravure en médailles ne l'aida pas seulement à distribuer heureusement son sujet, il lui permit de comprendre la beauté du bas-relief et à en connaître toutes les ressources. La parenté est plus grande qu'on ne pense entre un monolithe égyptien, la façade d'une cathédrale gothique et une petite médaille parfaite : différence d'optique simplement. — Le bas-relief ne doit jamais être, ce qui arrive si souvent même avec des sculpteurs habiles mais peu artistes, une ronde-bosse sciée et appliquée sur un fond, mais bien une suite de plans conçus en vue d'un harmonieux effet coloré.

Boite aux lettres,
par Alexandre CHARPENTIER.

Après avoir envoyé au Salon quelques médailles et de petits portraits, Alexandre Charpentier, aussitôt que ses ressources le lui permirent, exécuta un grand bas-relief : *Tireur d'Arc,* exposé au Salon de 1879. L'œuvre est de belle allure, les qualités de bas-reliefeur sont déjà affirmées. Aucune récompense ne vint cependant encourager l'artiste. Mais si le Jury passa dédaigneux, d'autres s'arrêtèrent, M. Alexandre Dumas, entre autres, qui l'acheta.

En 1883, nouveau bas-relief : *Jeune mère allaitant son enfant*. Celui-ci, absolument complet, force l'admiration. Dans un minime relief, avec des raccourcis osés, les figures se modèlent, prennent vie ; une tendresse infinie s'épand de cette scène si délicieusement simple. Quoique très moderne d'allure et d'arrangement, cette œuvre, et c'est là son plus grand éloge, n'est pas une chose de mode. Nulle préciosité, du naturel. Elle charma à son apparition, elle séduit aujourd'hui, et bien des années encore ceux qui la regarderont seront pris d'émotion.

Le Jury décerne une mention, l'État achète, commande le marbre qui figura, en 1890, au premier Salon de la Société nationale des Beaux-Arts et se trouve aujourd'hui au Musée d'Aix.

L'exécution de pareilles œuvres est longue et coûteuse. Aussi faut-il des années, le salaire d'ingrats travaux pour qu'Alexandre Charpentier puisse modeler pour le Salon

de 1889 ce monumental bas-relief des *Boulangers*. Ce n'est plus la souplesse, le doux coloris de la *Jeune Mère,* mais une œuvre volontairement âpre et fruste : trois mitrons, au double de la nature, pétrissent et enfournent le pain. Leur anatomie curieuse, — d'authentiques garçons boulangers posèrent, — le développement des muscles, selon l'effort journalièrement accompli, étonna et dérouta les esprits routiniers, les pontifes et les critiques. Si les éloges furent rares parmi les confrères, — Rodin presque seul applaudit, — le sculpteur eut l'extrême joie de voir son œuvre comprise par les humbles : des gens de métier vinrent le trouver, s'émerveillant de voir si grandiosement idéaliser leur labeur.

Alexandre Charpentier aurait souhaité que son œuvre, traduite en pierre, décorât le fronton de quelque Bourse du travail. Vain espoir! L'art démocratique sera longtemps allégorique.

Au Salon de 1891 figure : *Femme entrant dans sa baignoire,* et, en 1892, *Gomorrhe,* groupe étrange de deux enamourées décharnées, mi-enterrées, momifiées dans leur attitude de passion. Ce serait une erreur de voir, à propos de ce groupe, en Charpentier un esprit hanté d'étrangeté. Il ne fut guère intéressé que par les difficultés d'exécution, tour de force qui consista à faire sentir la vie dans la mort, à indiquer le modelé dans des membres décharnés. Ce bas-relief est le dernier. Non que le sculpteur ait renoncé à ce moyen d'art : plus que jamais il s'y intéresse; mais son esprit, son activité se sont tournés vers des recherches autres. Ce qu'il avait jusqu'alors conçu grand, il l'exécuta petit, sur des plaquettes ou les parois d'ustensiles divers, mais sans modifier en rien son but, en restant sculpteur. Tôt ou tard, au reste, Alexandre Charpentier reviendra au bas-relief de grande dimension, et j'en sais un, la *Veuve,* scène simple et poignante, auquel il pourrait bien se mettre prochainement, *car là est sa raison d'être.*

II

Avant d'étudier Alexandre Charpentier dans la seconde phase de sa carrière, il convient de parler des multiples médaillons qu'il a modelés d'après nombre de célébrités contemporaines. Curieuse suite d'une haute valeur iconographique, qui intéressera non seulement les artistes séduits par leur côté enlevé, mais les esprits littéraires par leur vérité d'expression, ces médaillons, prestement modelés dans une argile souple qui atteint parfois aux infinies ressources de la cire, rendent non seulement la ressemblance physique du modèle, mais aussi son caractère moral, le tic essentiel qui frappe si vivement dans une physionomie d'intellectuel. Voici Théodore de Banville, fin et spirituel; Catulle Mendès, pensive tête de Christ; Paul Alexis, tourmenté de singularité, vu presque de dos; Paul Margueritte, silhouette glabre révélatrice de *Pierrot assassin;* Rodolphe Darzens, dont la physionomie de condottière suggère quelque bronze florentin; Jean Jullien, doucement narquois. Puis François Coppée, Henry Céard, Léon Hennique, Georges Lecomte, Lucien Descaves; les peintres Amand Gautier, Maximilien Luce, Léo Gausson; le violoniste Ysaye; les acteurs Janvier, Arquillière; Mlles Luce Colas, Syma, E. Meuris, etc. Quelques-unes de ces figures sont munies de lorgnons, ou pis encore, de chapeaux haute-forme : ainsi Pierre Wolff. Et puis à côté

SCULPTURE DÉCORATIVE (XIXe SIÈCLE)

Imp. phot. Alfred ARON, 30, rue Lebrun, Paris.

LA FABRICATION DU PAIN

Bas-relief décoratif pour une Boulangerie

par ALEXANDRE CHARPENTIER

de ces noms, évoquant des âmes empreintes de joie ou de tristesse, parfois de souffrance, voici des petites figures d'enfants : joues rebondies, chevelures aux boucles folles, petits nez retroussés.

Parmi eux un chef-d'œuvre, celui de *Jean,* un museau relevé, au crâne bossué de nouveau-né [1].

Ces médaillons valent par leur côté enlevé, instantané. Depuis peu, Alexandre Charpentier se préoccupe de physionomies plus posées et définitives. Ainsi les récents médaillons de Puvis de Chavannes, d'Edmond de Goncourt, de Camille Pissarro. En de courtes séances, à quelques jours d'intervalle, l'artiste modèle des profils, ne retouchant jamais le même. Rentré à l'atelier, il les compare, en résume les caractères

Poignées de portes d'appartements, par Alexandre Charpentier.

essentiels sur un seul qu'il pousse autant qu'il le peut. Si ce procédé supprime l'imprévu, il a l'avantage de donner plus d'immuable vérité aux physionomies.

Quelle que soit la prédilection de Charpentier pour le médaillon, il a exécuté quelques bustes expressifs. Ainsi ceux de M. Antoine, le directeur du Théâtre Libre; de Mlle Naud. Mais entre tous me plaît le buste d'une très jeune fillette, Louise Joly.

III

Alexandre Charpentier a été de tout temps séduit par le décoratif. Les époques où il fit partie intégrante de l'art sont par lui préférées. Aussi admire-t-il comme il convient cette admirable période des XIIIe-XVe siècles. Il connaît et commente judicieusement l'art de cette époque, louant la science ornementale, le sentiment de vérité des artistes d'alors, jamais égalés, mais reflétés peut-être un peu par les créateurs du style rocaille et de toutes ces admirables choses mortes avec le XVIIIe siècle.

Les recherches céramiques ont longtemps occupé Charpentier et fréquemment il déplore la perte de cahiers où furent consignés jadis les résultats de ses tentatives. Il prise les beaux émaux, les riches couvertes, mais estime non moins la modeste terre vernissée qui lui a servi à exécuter un curieux chandelier et ce joli petit bas-relief de la *Sonate,* où une délicieuse fillette, élégante et frêle, le violon en main, accompagne une pianiste qui doucement se retourne.

1. Alexandre Charpentier a gravé quelques camées d'après ces médaillons. Le faire large et gras a permis de conserver les qualités de vie et d'expression des originaux.

Plus que la vasque d'étain décorée d'enfants et de poissons, œuvre importante qui figura au Salon de 1891, ce petit chandelier en terre vernissée est le point de départ des œuvres actuelles d'Alexandre Charpentier. Pour la première fois, concevant un objet usuel, il chercha une forme agréable et de prise facile, une attitude en rapport avec la destination de l'objet. Peu après venait le *Broc à vin* où, autour d'une large panse, parmi les vignes, de robustes travailleurs, d'une nudité savante, fêtaient en une danse arabesquée les vendanges. — Première application de l'étain. — Depuis longtemps ce métal gras et souple attirait l'artiste. Il en savait les ressources infinies, l'aspect changeant : ici sombre, là lumineux, d'allure fruste ou précieuse selon le modelé, la hardiesse de l'outil.

Mais ce broc, surchargé d'ornements et de figures, alors que l'étain appelle la simplicité, — comme l'avaient compris les potiers allemands et suisses, plus artistes en cela que Briot, imitateur des Florentins, — mais ce broc, comme la *Cafetière* qui vint ensuite, le *Pot à tisane,* ne sont que des formes quelconques heureusement décorées, et chaque fois plus simplement, l'expérience venant.

Il faut arriver au *Pot à crème,* avec, comme anse, un satyre jouant de la flûte, et surtout au *Pot à vin nouveau,* pour trouver des œuvres dont le décor se lie intimement à la forme parfaitement comprise elle-même pour la destination de l'objet. Dès lors chaque création aura cette naturelle simplicité. Jamais une forme étrange, inspirée par une bizarrerie de la nature, ne viendra tenter la main de Charpentier.

Et ce sont ensuite des soucoupes, une vannette pour ramasser les miettes, les si jolies serrures éditées par la maison Fontaine : de très mutins visages enfantins soufflent en des flûtes, s'essaient à une romance; dans le rectangle d'une serrure, une fillette joue du violon. Ces motifs, répétés sur des boutons de portes, des poignées d'espagnolettes, des plaques de propreté qu'une cristallerie intelligente devrait bien exécuter en matière transparente, forment une ingénieuse suite qui pourrait admirablement compléter la décoration d'un salon moderne, dont les boiseries seraient embellies par cette délicieuse sarabande de ballerines que l'artiste a circonscrite dans le galbe d'un dos de violon.

Car ce délicat adore la musique, pour lui nécessaire repos, et si le son des instruments enchante toujours son oreille, l'attitude des exécutants lui suggère immanquablement de belles lignes, de rares mouvements plastiques.

Rendre attrayants les menus objets mobiliers, les vouloir pratiques et agréables en dehors des styles passés, joli rêve réalisé. Mais cela ne suffit pas. Il faut que tel objet, tel petit meuble acquière une importance mobilière, qu'il soit assez décoratif pour ne point exiger autour de lui d'autres bibelots. Alors naît en Alexandre Charpentier l'idée de l'armoire à layettes et de cette fontaine-lavabo, en étain, aujourd'hui au Musée Galliéra.

La conception de la petite armoire était jolie. Elle a été exécutée simplement, comme il fallait. Qu'on imagine un coffre en sycomore. A gauche, une vitre laisse voir les menus objets des bébés; plus bas, un tiroir est décoré d'une plaquette d'étain où sont portraiturés les profils de ceux dont l'armoire garde les petits souvenirs; à droite, sur un vantail, une réduction de la *Jeune Mère*. Incrustés dans le bois, des filets d'étain rappellent le jouet le plus cher aux tout petits : le hochet.

2

1

3

Imp. phot. Alfred ARON, 30, rue Lebrun, Paris.

1 " LA MATERNITÉ " bas-relief — 2 et 3 - Deux modèles de plaques de propreté pour portes intérieures d'appartements.

par ALEXANDRE CHARPENTIER

L'idée ingénieuse a autant d'importance en ce meuble que le décor. L'exécution parfaite prime au contraire dans la fontaine-lavabo, que le sculpteur a voulu un chef-d'œuvre, dans le sens que donnaient à ce mot les anciennes corporations. Dans une de ces jolies formes souples comme un corset de bergère Watteau se joue le poème de l'eau : ici la source; puis l'eau qui monte, se change en vapeur dominant un groupe de danseurs; enfin, l'orage, l'eau bienfaisante venant ranimer les corps épuisés. Sur le couvercle, les *Danaïdes;* se mirant, à l'ombre de la fontaine, dans le récipient, *Narcisse*. Ici et là des figurines, des plantes d'eau; comme robinet, une grenouille enserrant une salamandre. Ces scènes, ces figures, dans le groupement et les attitudes desquelles Alexandre Charpentier a mis la poésie qui était en lui, se colorent, se modifient selon l'éclairage et le jour, sans que jamais rien ne se perde ou ne s'affadisse, tout ayant été admirablement conçu en prévision des ressources de la matière employée.

Cette œuvre restera parmi les plus caractéristiques d'Alexandre Charpentier et comme une des plus parfaites tentatives décoratives qui aient été faites. D'autres viendront qui feront autrement, aussi bien peut-être, difficilement mieux, avec plus de simplicité.

Violon décoré, par Alexandre Charpentier.

IV

En vue d'applications diverses, Alexandre Charpentier eut occasion de faire des plaquettes : fers de reliure pour l'imprimerie Guillaume, timbres secs pour l'Estampe originale, l'imprimerie Lemercier, le libraire Sagot, la *Vie de N. S. Jésus-Christ,* de James Tissot; programmes estampés pour le Théâtre Libre, carte pour le Salon de la Libre Esthétique. Dans la conception et l'exécution de toutes ces choses l'éducation du médailleur s'affirme hautement. Le sujet, simple, est toujours en rapport avec la destination, et, selon la matière prévue pour la reproduction : carton, papier, cuir, le modelé est modifié pour faciliter l'estampage et empêcher la destruction rapide. Le fer pour la collection Guillaume, le timbre sec

pour l'Estampe originale, celui de l'imprimerie Lemercier, la carte pour le Salon de la Libre Esthétique sont en ce sens d'absolus chefs-d'œuvre : le modelé délicat et doux, si agréable à toucher sur les matrices, se trouve intact dans les épreuves.

Ces œuvres ont donné l'idée à Alexandre Charpentier d'exécuter des estampes colorées, mi-dessinées et gaufrées. La couverture des *Sonatines sentimentales,* recueil de mélodies de M. Gabriel Fabre, et surtout la *Violoniste* de l'Estampe originale, montrent de quelles ressources peut être ce procédé charmant, employé au reste par les Japonais depuis fort longtemps. Les fanatiques de japonisme grimaceront devant les gaufrages de Charpentier moins délicats, moins adroits que ceux des artistes orientaux. Mais l'infériorité n'est qu'apparente. Un gaufrage de Charpentier est toujours une œuvre de sculpteur où le modelé a son importance; une estampe japonaise est un résumé de lignes tracées en vue d'un effet.

V

Ceux qui ignorent les difficultés de la vie d'artiste s'étonneront que ce graveur en médailles n'ait pas fait de médailles. Hélas! cet art est pour ceux qui l'exercent parfaitement ingrat. A deux ou trois exceptions près, aucun médailleur ne peut vivre du produit de ses travaux. Charpentier n'a eu la satisfaction d'exécuter une médaille, celle de la tour Eiffel, qu'une fois le succès amené par d'autres travaux. C'est, à l'avers, le panorama de Paris; au revers, trois ouvriers forgerons occupés à boulonner un fragment de la tour. Celle-ci créée, d'autres sont venues. Ainsi le jeton de présence qui lui a été commandé par la Société nationale des Beaux-Arts : sur l'une des faces, une jeune fille dessine, dans une pose penchée qui laisse voir son anatomie délicate; sur l'autre, les portraits juxtaposés de Meissonier et de Puvis de Chavannes.

Il serait prématuré peut-être d'émettre une affirmation absolue à propos de ces médailles, mais il est permis de louer le pittoresque de la composition toujours enveloppée dans une délicate atmosphère.

VI

L'activité, jamais lasse du présent chez cet artiste, s'affirme actuellement dans la confection du mobilier d'une maison que décorera Jules Chéret, et dans une suite de grandes compositions en grès émaillé commandées par M. Émile Muller, qui a su intéresser à sa fabrication des noms tels que Victor Champier, Albert Besnard et Alexandre Charpentier.

L'énumération de ces œuvres nombreuses[1] créées par cet homme encore jeune — trente-neuf ans — justifie l'importance donnée à cette étude. Dans ses travaux divers, Alexandre Charpentier est resté sculpteur et artiste avant tout. Rien ne fut laissé au hasard, aucune main étrangère ne vint simplifier la besogne, sa vie dure d'autrefois

1. Il convient de rappeler également la décoration sculpturale du Chat-Noir, celle de la grande salle du restaurant Marguerie. Enfin Alexandre Charpentier a été choisi par la Société des Artistes lithographes français pour exécuter le monument qui doit être élevé prochainement à Charlet : appuyé à une colonne décorée du médaillon du célèbre dessinateur et surmontée du coq gaulois, un grenadier regarde en souriant un jeune écolier enthousiaste perché sur la base du monument.

L'ÉTAIN (XIXe SIÈCLE)

Imp. phot. Alfred ARON, 30, rue Lebrun, Paris.

VASES ET PICHETS EN ÉTAIN

par Alexandre CHARPENTIER

l'ayant initié aux tours de métier les plus subtils. Cette éducation forcée n'en a pas fait seulement un habile ouvrier, mais aussi un raisonneur et un penseur avec les idées de qui il faut compter. Ennemi des programmes empiriques, certes il l'est; aussi les plus jolies phrases des plus beaux écrivains du monde sur les questions d'éducation au double point de vue artistique et manuel, le faisant sourire doucement, l'excitent-elles à développer ses idées personnelles, fruit d'une longue expérience : à chaque catégorie de travailleurs correspond une façon de voir différente, par conséquent un dessin approprié : ceux-ci ont besoin du modelé, ceux-là de la ligne; les notions de dessin général ne doivent servir qu'à les aider à comprendre mieux l'objet qu'ils ont devant les yeux.

Ces propos reviennent souvent dans la conversation de l'artiste. Il les commente volontiers, mais sans pédanterie. L'ébauchoir à la main, il trace, s'il est besoin, quelques lignes dans l'argile, afin de se faire mieux comprendre. L'explication finie, le travail repris, il vante aux nouveaux venus l'admirable coin d'Auteuil, boisé, comme très loin de Paris, où il a installé son existence, cependant que des cris joyeux d'enfants disent la famille nombreuse et robuste.

CHARLES SAUNIER.

LES VIEILLES INDUSTRIES LOCALES

LES BRODERIES DENTELLES LIMOUSINES

I

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la mode, partie de la capitale pour courir le pays, sans oublier le plus mince village, donne son impérieux mot d'ordre aux acheteurs et aux producteurs. Les habillements originaux que portent encore les paysans de quelques contrées éloignées sont tout simplement des costumes, un moment adoptés par nos citadins, qui depuis longtemps les ont abandonnés. Ainsi les Cauchoises sont coiffées du hennin d'Isabeau de Bavière, et les Bretons portent les larges braies des lansquenets du XVIe siècle. Nos villageois retardent, mais il y a eu un jour où ils se trouvaient mis à la dernière mode, qui n'avait pas eu besoin des chemins de fer pour aller les trouver.

D'autre part, les grands courants d'art ont toujours existé chez nous, mais c'est surtout depuis

l'époque de la Renaissance que nous constatons leur influence. Par exemple, nous voyons se répandre rapidement le charmant style dit à arabesques, qui se constitua, dans le premier tiers du XVIe siècle, avec un apport italien mais dans un sentiment bien national. Au nord comme au midi, à l'est comme à l'ouest, nos sculpteurs taillent dans le marbre, la pierre ou le bois, ces ornements élégants et souples qui mettent de l'esprit français sur les façades de tous les palais et même de toutes les maisons.

L'ancienne manière de voyager, à petites journées et en s'arrêtant dans toutes les localités traversées, était bien pour favoriser l'expansion des doctrines d'art comme aussi des modes et des usages nouveaux; les artistes et les artisans qui parcouraient la France en tous sens — et les uns et les autres avaient l'humeur très voyageuse — entraient facilement en contact avec les habitants des pays qu'ils traversaient. L'occasion fait le larron, dit un vieux proverbe; l'occasion fait également l'amateur et aussi le Mécène, si un terme aussi ambitieux est permis ici. Souvent il arrivait qu'un seigneur, apprenant qu'un artiste de talent se trouvait par hasard à sa disposition, était tout à coup saisi du désir de rebâtir son vieux manoir ou de l'honorer d'une peinture somptueuse ou d'une sculpture élégante; d'autre part, la vue d'une belle dame voyageant avec tous ses atours afin de faire grande figure devant les hôtes de marque chez lesquels elle pouvait se trouver, incitait nos provinciales au péché d'envie. Et puis, dans notre pays de France, la noblesse, la bourgeoisie riche, cette classe intermédiaire qui se qualifiait elle-même de « noble roture », les Sottenville, comme disait Molière pour complaire aux gens à quartiers authentiques, aimèrent toujours l'art au dernier goût, la nouveauté. Il y a deux siècles comme il y a quarante ans, les perruquiers qui rasaient « à l'instar de Paris » savaient fort bien ce qu'ils faisaient. Le service de Rouen, le meuble aux incrustations de cuivre et d'écaille, rapportés par un duc ou comte retour de Paris, faisaient naître chez ses amis, ses voisins, souvent plus riches parce que plus économes, le désir — oh! très légitime — de posséder quelque chose de pareil. C'était là la propagande par le fait appliquée à l'art, à l'objet mobilier, au bibelot.

En somme, la province d'autrefois était, bien plus qu'on ne serait tenté de le croire, tenue au courant de tout renouvellement dans le goût, de tout changement dans la mode, et, facilement, nos pères exilaient au grenier le meuble, la tapisserie ou la vaisselle d'hier pour les remplacer par ceux du jour. Mais où commençait la difficulté, c'était lorsqu'il s'agissait de se procurer les dernières créations, comme nous dirions, qui faisaient la joie des privilégiés de la cour et de la ville, de la grande ville s'entend. On comprend que, à l'époque où la marée n'arrivait pas toujours à temps à Chantilly, fait considérable puisque, à la suite d'un pareil malheur, le grand Vatel se suicidait de désespoir, s'embrochant de son épée, sans doute par habitude professionnelle, on comprend, dis-je, combien alors il était difficile à un gentilhomme gascon ou bas-normand de se parer de la dentelle à la mode ou de placer, au-dessous du trumeau de sa salle à manger, la glace de la manufacture royale accompagnée des « bras » fondus à cire perdue par le bon faiseur.

A la difficulté créée par la rareté, souvent même par le manque absolu de communications, s'en ajoutaient bien d'autres, par exemple les habitudes routinières, cachotières, peureuses du petit commerce... « Faire venir les nouveautés, » c'était là tout

une affaire pour nos anciens boutiquiers et ils ne s'y résignaient pas sans une majoration considérable dans les prix.

Les fabriques en vogue profitaient de leur situation pour coter fort cher leurs produits, et encore, ces produits, il était souvent difficile de se les procurer. On ne saurait trop insister sur ce point. Donc des fabriques nouvelles s'établissaient dans les milieux favorables, à portée des besoins à satisfaire; ces fabriques nouvelles imitaient d'abord les anciennes fabriques, auxquelles elles avaient enlevé des artistes ou des ouvriers, puis, l'habileté étant venue, s'ouvrait la période de l'originalité. Nos pères entendaient la concurrence à deux points de vue : le fabricant, l'artisan, cherchaient à s'attirer la commande par l'imprévu d'un genre décoratif nouveau, ou bien pour profiter d'une vogue antérieure, ils pastichaient simplement un produit déjà connu, accepté, recherché; longtemps, trop longtemps, hélas! nous n'avons usé que de cette dernière manière de procéder.

Souvent il arrivait que, certains éléments faisant défaut, l'imitation n'était que fort lointaine; alors il y avait plutôt adaptation. Parfois, par suite des conditions particulières dans lesquelles il se trouvait, l'artisan improvisait un genre nouveau; un peu partout se créaient ainsi des industries locales, la plupart bien humbles, mais souvent piquantes d'imprévu et d'originalité. Ces industries ont eu la vie dure, quelques-unes existent encore aujourd'hui, mais il y a cinquante ans on les comptait en grand nombre dans nos vieilles provinces.

Quelquefois, incapable de copier, même de loin, l'art des civilisés, l'humble artiste rural retrouvait, par un reste d'atavisme intellectuel, les antiques combinaisons décoratives antérieures à toute civilisation. C'est le cas des tailleurs de tabatières des Landes, c'est le cas de certaines brodeuses bretonnes:... des points, des cercles, des lignes brisées de couleurs diverses, suffisaient aux uns et aux autres pour créer des ensembles harmonieux et d'une bonne tenue décorative...

II

Les arts locaux, les petites industries provinciales ont été fort peu étudiés jusqu'ici. On s'est bien occupé de nos fabriques de faïence et de tapisserie, de nos ateliers d'émaillerie; mais quant aux autres menues manifestations du génie artistique de nos pères, on les a dédaignées, peut-être même ignorées. Ce dédain absolument injustifié, il y a un intérêt de premier ordre à le faire cesser; il faut nous essayer à retrouver les traces de ces arts de clocher, autrefois chez nous si nombreux, si variés, si pleins de vie et de sève... Au cours de ces recherches combien l'on découvrirait de foyers mal éteints qu'il serait possible et utile de rallumer : car autour de leur humble flamme, que de traditions précieuses par leur savoureuse originalité se sont conservées pieusement!

Mais, bien entendu, il n'est pas question ici de ces spéculations d'archéologie artistique, généralement assez stériles sinon assez vaines. Aux recherches dont nous parlons il y a un intérêt d'actualité, voire même d'opportunité. En effet, il paraît probable que le mouvement de retour vers les anciens styles nationaux, que l'on constate depuis assez longtemps déjà, ira toujours s'accentuant, et nos rivaux de

l'étranger trouveront, ou ont déjà trouvé, le point de départ duquel ils pourront s'élancer, pleins d'ardeur, à la conquête de l'originalité.

Mais, nous, il faut que nous profitions de l'exemple donné, puisque, cet exemple, nous n'avons pas su le donner. Reprenons certaines traditions depuis longtemps oubliées, délaissées, traditions grâce auxquelles nous pourrons, nous aussi, constituer à notre art un fond d'originalité, je dirais volontiers nationale.

Il n'y a point de génération spontanée en art, ceci est un principe absolu, et toute nouveauté a son point de départ dans une antériorité; ce point de départ, pourquoi ne le prendrions-nous pas chez nous, dans le milieu qui nous a formés et dont nous sommes imprégnés en quelque sorte? Cela ne vaudrait-il pas mieux que d'aller obstinément, sempiternellement, chercher nos inspirations en Chine et au Japon? Ceci dit sans vouloir faire une injuste querelle aux fervents du japonisme. Les Japonais peuvent nous apprendre beaucoup, j'en demeure d'accord; mais les Normands, mais les Auvergnats, etc., peuvent aussi nous enseigner quelque chose. Or, de ces enseignements, humbles si l'on veut, il ne nous faut pas faire fi, car au moins ils nous appartiennent et n'appartiennent qu'à nous, ils ne sont pas à la portée de toutes les nations civilisées comme l'est la science artistique des Japonais en train de devenir, tout doucement, académique tout comme le style dans lequel excellèrent en leur temps MM. Percier et Fontaine, qui auraient pu voyager dans l'Europe entière sans cesser de voir, dans toutes les capitales, des monuments construits selon les bons principes, — ceux qu'ils appliquaient.

En somme, on pourrait recueillir deux bénéfices d'ordre différent en se livrant, avec quelque suite, à l'étude des vieilles industries locales. D'abord on ferait d'heureuses trouvailles. Par exemple, nous connaissons admirablement l'art — dirai-je officiel? — du XVIIIe siècle. Mais ne serait-il pas piquant de découvrir un Louis XV provincial et bourgeois dont l'existence est à peine soupçonnée aujourd'hui? Nous savons apprécier la virtuosité de l'artiste parisien; la savoureuse naïveté de l'ouvrier des provinces, sa simplicité, sa robustesse, sa bonne foi, pourraient bien réserver quelques fins régals à notre œil blasé et, que l'on me passe le mot, saturé d'exquises délicatesses et d'élégances raffinées. Certains de nos poètes, certains de nos romanciers, ont su enrichir leur langue par un intelligent apport emprunté à nos vieux parlers rustiques; nos décorateurs pourraient bien trouver un élément analogue dans l'art modeste, mais sans morgue ni prétention, de nos bons compagnons de village. Bien entendu, de cet art c'est l'esprit qu'il faudrait prendre si l'on jugeait bon de lui prendre quelque chose.

Au point de vue de l'éducation du goût, combien il serait bon de répandre dans la sphère des artistes et des amateurs, et aussi dans « le grand public », ces exemples de simplicité, de sobriété, que pourraient nous fournir, et bien nombreux, des investigations dans le domaine des arts provinciaux. Dans un temps où l'acheteur, même parfois celui qui se prétend éclairé, demande qu'il y ait beaucoup — on pourrait dire beaucoup trop — de travail, de « façon » dans l'objet que lui offre le marchand, la leçon ne serait certainement pas inutile.

D'autre part, une étude bien suivie des anciennes industries locales ferait découvrir de-ci de-là, sur le territoire de nos vieilles provinces, des centres de fabrication, des ateliers isolés et dont les travaux pourraient sans doute être repris avec avantage pour

le développement de notre art décoratif. La notion qu'il a existé dans tel village une fabrique de faïence peut inciter quelque habitant de la localité à créer une fabrique nouvelle. Les traditions se retrouvent facilement : au début, on imite l'ancienne production, c'est presque inévitable; puis vient la période d'originalité, à laquelle il est facile d'arriver aujourd'hui grâce à l'excellente direction donnée à l'enseignement de l'Art décoratif dans nos écoles spéciales.

Que l'on me permette ici une digression : contrairement à une idée qui, je crois, tend trop à se répandre, il y a, à notre époque, place pour la petite fabrique à côté de la grande manufacture; on trouve dans les petits centres éloignés à demi-ruraux une main-d'œuvre à bon marché, surtout une main-d'œuvre féminine; or, la femme, avec son habileté et son goût innés, a des aptitudes toutes particulières pour la pratique des arts décoratifs : il est inutile d'insister sur un point aussi généralement reconnu. La petite production peut donc, dans une certaine mesure, soutenir la concurrence de la grande production à toutes machines et à toute vapeur; la petite production, c'est-à-dire le travail à la main par les bons vieux procédés, a toujours, aura toujours sa raison d'être, puisque le travail mécanique ne saurait donner les mêmes résultats et ne répond pas aux mêmes besoins. La photographie colorée, lorsqu'elle aura été découverte, ne remplacera pas la peinture; un Disderi, même de génie, ne saurait être le Corot de l'avenir.

Je me suis laissé entraîner à de bien longs préliminaires, — jusqu'à pouvoir être accusé de préface et même d'introduction. Mais il me fallait bien faire connaître le but de ces modestes études, dire dans quel sens elles seraient dirigées. Si mes explications ont été trop amples, je prie le lecteur de m'excuser.

Un prochain article sera consacré aux broderies et aux dentelles limousines.

(A suivre.)

CAMILLE LEYMARIE.

PENSÉES ANCIENNES, VÉRITÉS ACTUELLES

(Suite)[1]

LES CABINETS DE DESSINS INDUSTRIELS

Il serait à souhaiter que nous soyons affranchis de la déplorable tutelle de ces ateliers de Dessins Industriels, qui sont la plaie et qui deviendraient la ruine de notre industrie si on n'y mettait bon ordre. J'ai expliqué comment différentes circonstances avaient détourné les chefs de fabrique d'attacher à leurs maisons et d'entretenir à grands frais des dessinateurs en titre chargés de donner aux ouvriers tous les modèles. Le caractère souvent difficile des artistes, leurs prétentions croissant avec leur talent et s'étendant à tout, depuis des appointements exorbitants jusqu'à des égards plus qu'aristocratiques; puis, dois-je l'ajouter? dans beaucoup de cas, leur défaut de probité en face d'engagements que l'honnêteté et l'honneur devaient respécter: tous ces inconvénients réunis disposèrent les grands fabricants à imiter les petits, et des villes entières, comme Paris, à suivre l'exemple de la grande ville industrielle de Lyon, qui exécute ses superbes soieries sans avoir à sa solde un seul dessinateur. A partir de ce moment, les modèles dessinés, peints ou sculptés, furent une marchandise, une matière première qu'on acheta sur le marché, qui eut son cours et ses prix-courants. Au début, des dessinateurs portaient isolément leurs portefeuilles de maison en maison, faisaient antichambre comme les agents de change, et essuyaient des humiliations de plus d'un genre avant de placer leurs modèles; mais ce commerce, comme tous les autres, s'organisa. M. Couder le premier, ensuite M. Henry, puis MM. Berrus frères et d'autres artistes de talent, ayant conquis la vogue, reçurent des commandes auxquelles ils ne purent suffire; ils se firent aider d'abord par quelques élèves, puis par un grand

1. V. la *Revue des Arts décoratifs*, tome XV, page 469.

nombre d'artistes consommés, et ainsi se formèrent de proche en proche ces ateliers immenses d'où sortent aujourd'hui, comme d'un four de pâtisseries, tous ces produits confectionnés à la hâte et cuits au même feu. Il faut avoir suivi ces travaux, avoir pénétré dans cette organisation, pour comprendre à quel point elle est vicieuse et quelles déplorables conséquences elle peut avoir pour notre avenir industriel. Son tort est d'arrêter toute initiative personnelle, de tuer l'originalité des jeunes talents, d'imposer des conceptions banales à toutes les industries, au lieu de les faire naître de leur milieu et de leurs besoins; en un mot, de substituer l'habileté méprisable des faiseurs au lieu et place de l'observation réfléchie et de l'étude patiente, qui combine les données les plus pures de l'art avec la connaissance approfondie des moyens d'exécution et de la destination. De quoi se compose le personnel de ces ateliers? Premièrement, d'un entrepreneur habile, homme d'action, esprit de commandement, tête organisatrice; puis, de quelques acolytes, artistes incomplets, qui ont quitté la carrière des arts au défilé pénible et souvent ingrat des études sévères, pour prendre cette besogne qui rémunère largement les travaux faciles. Il n'y a pas dans tous ces à-peu-près de talent une idée saine, une observation sérieuse, une réflexion sensée; mais il y a le mouvement des idées, qu'on prend pour de l'imagination, et la combinaison d'une foule de réminiscences, sorte de pillage qu'on appelle de la fécondité. Tout cela serait bien vite à bout de voie, bien vite démasqué et honni, si l'on ne recrutait pas incessamment dans toute la jeunesse artiste, qu'elle sorte des écoles ou vienne de la province, de fraîches imaginations, des talents naissants, pleins de sève généreuse et riches de ces idées gracieuses que Dieu donne à nos vingt ans. Ces jeunes gens, séduits, au milieu des débuts difficiles de la carrière, par des appointements élevés, espérant continuer leurs études en même temps qu'ils gagneront de l'argent, se laissent entraîner dans ces repaires et, une fois attachés à ces entreprises, y sont enchaînés et s'y épuisent. Le chef de l'établissement a bien vite reconnu l'aptitude de sa victime: il a vu dans l'un les dispositions innées du coloriste, il le met dans la spécialité des toiles imprimées et des foulards; dans l'autre, il a reconnu l'aptitude aux combinaisons originales des dessins réguliers, il le place dans la salle des châles de l'Inde; celui-ci a étudié les principes de l'architecture, on le consacre aux meubles; celui-là est maître de la figure, il a le sentiment de la forme, des tendances au style, on lui donne les compositions des cadres et boiseries des appartements. La répartition faite, il faut produire, produire à satiété, toujours et en hâte, sans qu'un moment de relâche permette aux idées de se renouveler, sans qu'on vous accorde les moyens d'étudier la destination des objets et des décorations, sans qu'il soit permis de chercher à mettre en harmonie le style et les proportions avec le lieu et l'espace; il faut produire incessamment pour remplir le portefeuille que l'entrepreneur va porter chez le fabricant. Ici c'est une nouvelle victime, sur laquelle le chef de l'atelier des *dessins industriels* exerce une influence autre, mais tout aussi pernicieuse, car, après avoir épuisé ces jeunes gens, après avoir faussé leur esprit et gâté leur main à tel point qu'au bout d'un peu de temps ils ne sont plus bons à rien, ni à cette besogne, à laquelle leur imagination ne suffit plus, ni à un retour à des études sérieuses dont ils ont perdu l'aptitude; après avoir fait ce mal, l'entrepreneur va tenter le fabricant par la vue de ces mille projets, si séduisants au premier aspect et dont la déraison ne devient évidente que lorsqu'il est trop tard pour le recon-

Ve CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART & A L'INDUSTRIE (1895)

COMPOSITION D'UN THERMOMÈTRE-BAROMÈTRE DESTINÉ A UN CABINET DE TRAVAIL

Projet de M. CRET (1er Prix)

Elève de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Lyon.

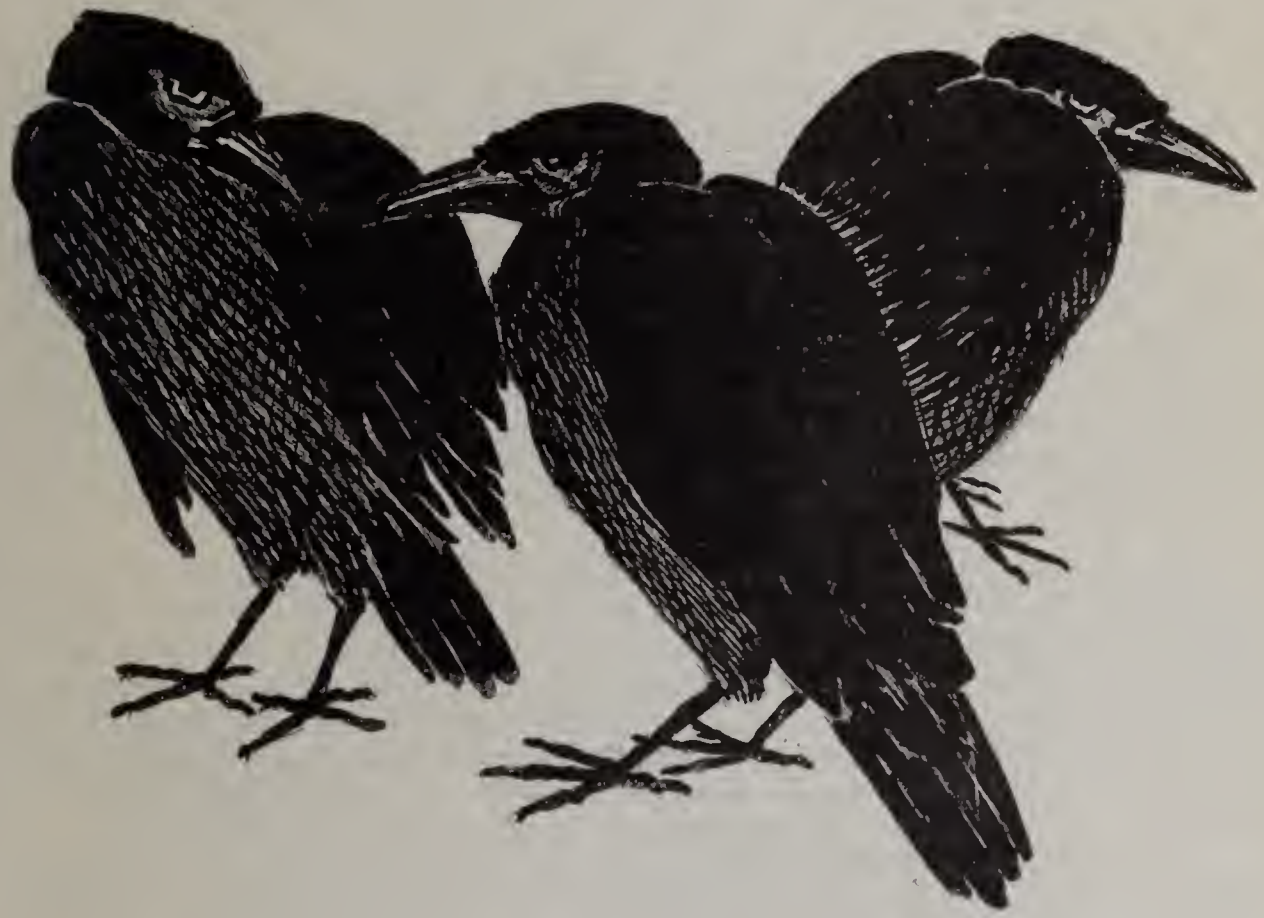
naître : j'entends lorsque l'étoffe est brodée ou imprimée, lorsque le meuble est sculpté, lorsque le bronze est fondu.

Mais ces portefeuilles, si fâcheusement corrupteurs, ne s'arrêtent pas à nos frontières ; ils les passent et vont porter en Angleterre, en Suisse, en Allemagne et en Amérique les mêmes séductions, car ces entrepreneurs, s'ils n'ont aucun patriotisme, n'ont aussi aucune préférence ; ils feraient le même mal à l'humanité entière, si elle voulait se ranger dans leur clientèle, et ainsi s'explique, sans en rendre responsable la contrefaçon, ce nuage de banalité qui s'étend sur l'industrie du monde et qui a frappé tous les yeux à l'Exposition de Londres.

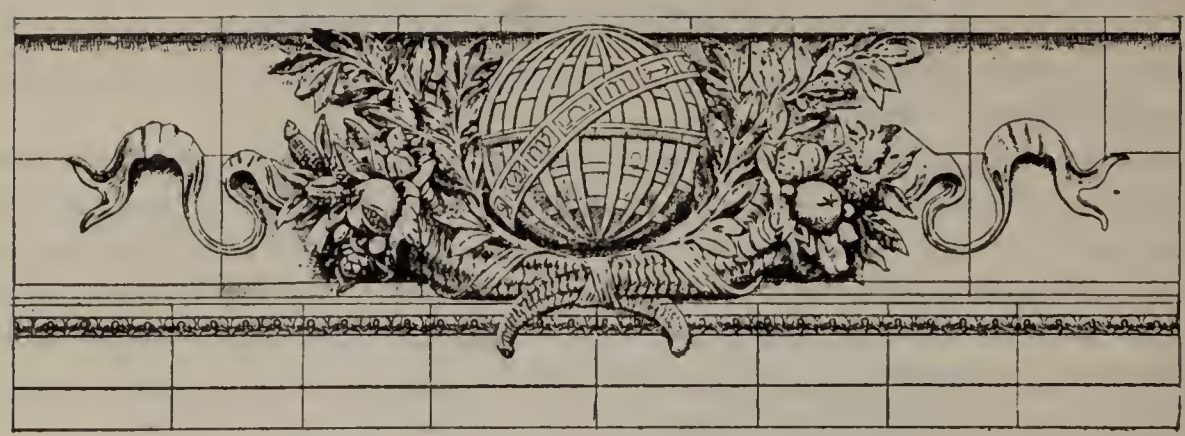
L'organisation générale de l'enseignement du dessin, surtout l'extension de ces études dans la classe ouvrière, nous délivrera de ce fléau et nous permettra de rendre à notre industrie une originalité vraie qui l'élèvera au-dessus des atteintes de la concurrence.

COMTE DE LABORDE.

(A suivre.



2. — Projet de M. COMERRE (3me Prix). Élève de l'École nationale des Arts Industriels de Roubaix.



Bas-relief en terre cuite de M. Jules Lœbnitz (Exposition universelle de 1889).

CHRONIQUE DU MOIS

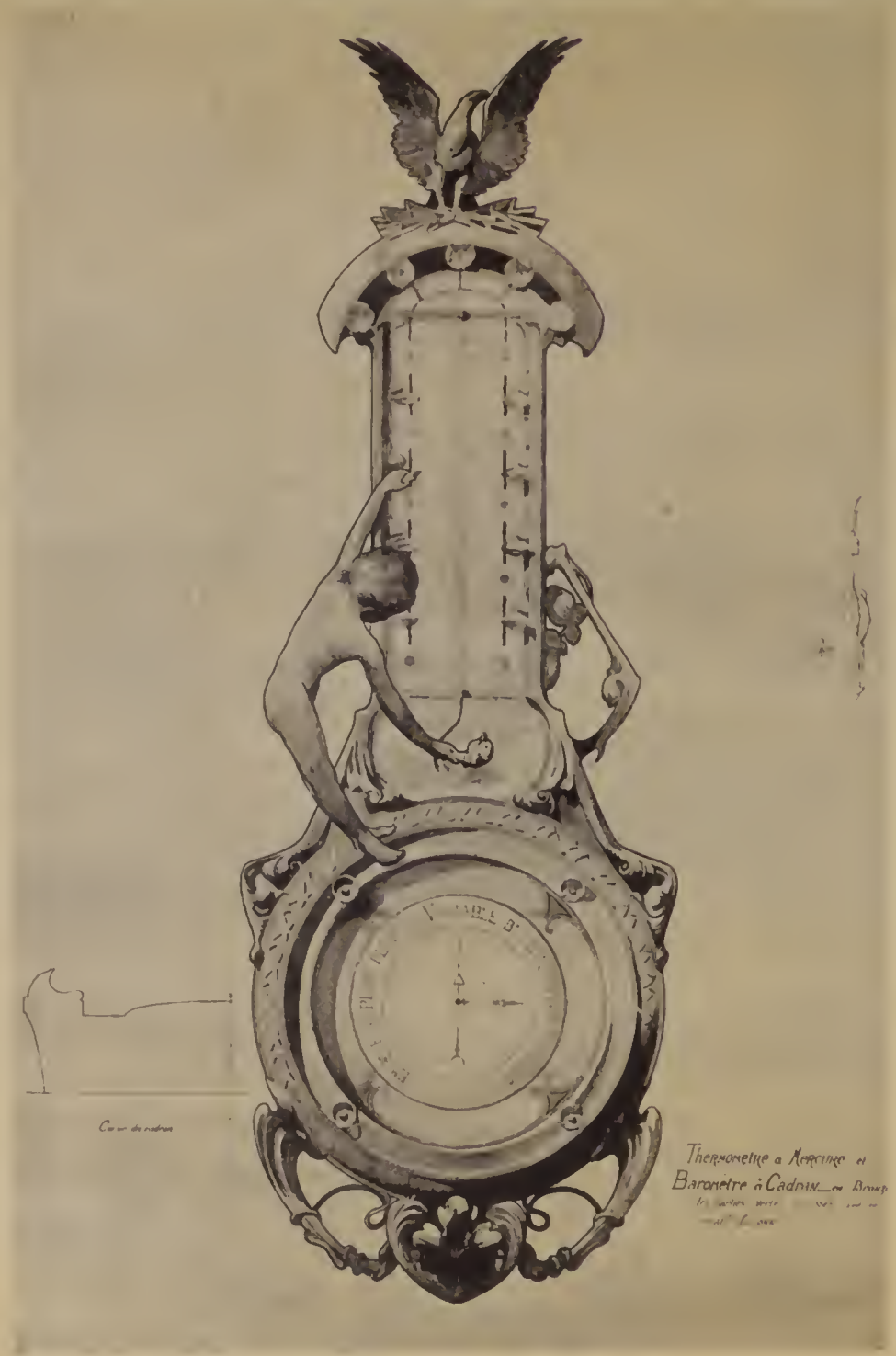
La mort de M. Jules Lœbnitz; la vie d'un céramiste.— Emploi architectural de la terre-cuite émaillée depuis 1850. — Le concours de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie, en 1895. Nouvelle monnaie française commandée à MM. Roty, Chaplain et Dupuis.

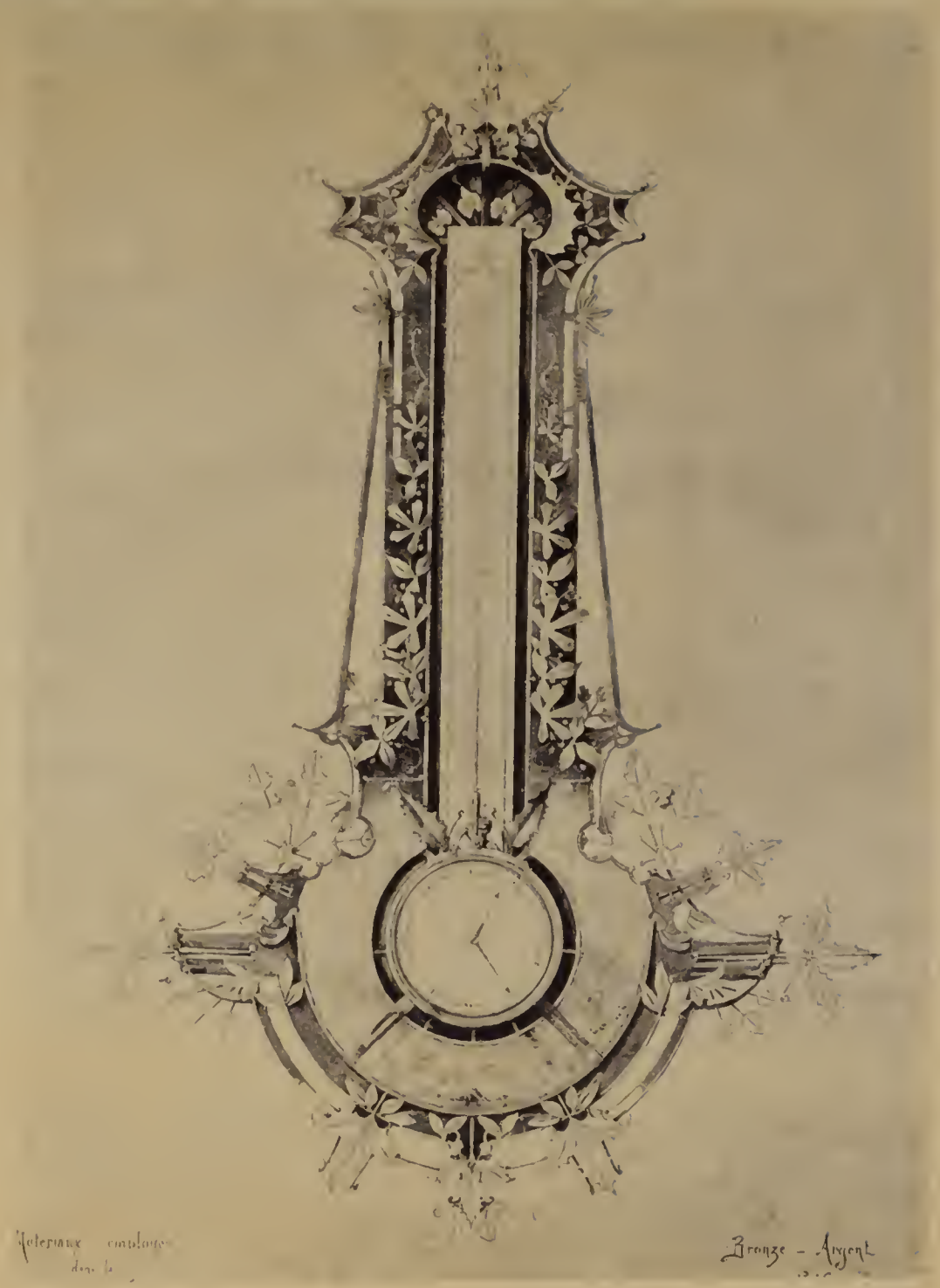
Un des membres les plus distingués du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, M. Jules Lœbnitz, est mort le 20 octobre dernier. Il n'avait pas encore soixante ans. C'était un galant homme, dans toute la force du terme, et un industriel de premier ordre. Il apportait dans sa production non seulement le plus rare souci de la perfection, mais de continuelles recherches d'art. La céramique monumentale lui doit une bonne partie des progrès qu'elle a réalisés, en ces dernières années, et il a exécuté, sous la direction du très distingué architecte M. Paul Sédille, des travaux qui font à tous deux beaucoup d'honneur. C'est lui qui, à l'Exposition de 1878, envoya la grande porte en terre cuite émaillée qui a servi de type à tant d'applications du même genre. A l'Exposition de 1889, il fournit une notable part de la décoration extérieure en terre cuite du palais des Beaux-Arts, et comme membre du jury de sa section, il rédigea le Rapport, qui témoigne aussi bien des qualités consciencieuses de son esprit appliqué et laborieux que de l'affabilité de son caractère juste et droit.

Jules Lœbnitz était entré jeune dans l'industrie de la céramique. Il prit, en 1853, la succession de la maison Pichenot, que son père avait longtemps dirigée comme associé. C'était une excellente maison. M. Pichenot, ami de Brougniart, était un savant chimiste. On ne sait plus aujourd'hui les efforts accomplis dans l'industrie par les hommes de cette trempe à l'époque qui s'étend de 1830 à 1845. Pichenot avait trouvé le moyen de fabriquer des pièces de faïence pour poêles et cheminées, parfaitement ingerçables et d'une dimension inusitée. Il les fit décorer par des peintres, en se servant des mêmes procédés que pour la porcelaine. Le succès en fut très vif à l'Exposition de 1844.

Les débuts de Jules Lœbnitz comme céramiste remontent à 1855. Il fit alors pour le Palais de l'Industrie de grands médaillons décorés sur émail cru par Devers. L'architecte Duban lui confia en 1862 le travail important des carrelages du château de Blois. Plus tard, Viollet-le-Duc lui fit faire les salles de bain et les cheminées du château d'Eu. C'est avec cet illustre architecte que Lœbnitz commença à exécuter des décors en émail avec réserve de terre-cuite, procédé qui a été depuis perfectionné par d'autres et poussé notamment par la maison Muller d'Ivry à la dernière perfection.

Ve CONCOURS ORGANISÉ PAR LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART & A L'INDUSTRIE (1895)





COMPOSITION D'UN THERMOMÈTRE-BAROMÈTRE DESTINÉ A UN CABINET DE TRAVAIL

1. — Projet de M. DOUY (3me Prix). Elève de l'Ecole de Dessin de la Place des Vosges.

Il serait, à coup sûr, intéressant — pour l'histoire de la céramique architecturale du XIXe siècle — de noter les principaux travaux exécutés par Jules Lœbnitz. C'est une tâche que nous nous réservons de remplir, si son fils, qui a pris la direction de sa maison, veut bien nous en fournir les éléments. Nous citerons néanmoins dès aujourd'hui aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* les œuvres suivantes :

Céramiques de la propriété Dietz-Monnin, à Auteuil (crêtes, cabochons, rosaces, frises, grand médaillon à figures, parties émaillées et réserves terre-cuite) ; — Sédille, architecte, 1872 ;

Céramiques du château de Bormettes, à Hyères, au bord de la mer ; — Sédille, architecte, 1875 ;

Grand dessus de porte, terre-cuite et émail, pour le tombeau de Courderc, sculpture de J. Chéret ; — Sédille, architecte, 1875 ;

Salle de bain du comte de Camondo, en camaïeu bleu sur émail blanc stannifère ; — Destors, architecte, 1877.

Nous parlons plus haut de la porte monumentale que Jules Lœbnitz fit figurer à l'Exposition universelle de 1878. C'est une des œuvres les plus importantes qui aient été exécutées en céramique. Toutes les pièces qui la composaient formaient assises et prenaient bien nettement part à la construction. Il est fâcheux qu'aucun architecte n'ait songé à l'utiliser et que l'État ne l'ait point achetée pour quelque palais. En tout cas, si l'art dont elle procède peut paraître à l'heure actuelle un peu vieillot, il serait à souhaiter qu'on l'élevât dans un musée, car elle marque une date dans les annales de la céramique.

Je pourrais ajouter encore à cette liste les revêtements en faïence de deux salons du restaurant Marguery (1878) ; la porte de l'établissement de bains le Hammam (1876) ; les faïences de l'Hôtel du *Figaro* (1873), les faïences du théâtre de Monte-Carlo ; les grandes figures émaillées du porche de l'église Saint-Vincent à Lyon ; les frises du musée de Toulon, modelées par Allar, etc.

Mais il serait oiseux de pousser plus loin une telle nomenclature, qui ne saurait présenter d'intérêt qu'à la condition d'être accompagnée de réflexions sur l'exécution de ces diverses pièces. Une étude sur la *Céramique architecturale en France depuis trente ans*, dont nous achevons présentement le manuscrit, sera bientôt publiée dans cette Revue, et montrera d'une façon exacte le rôle de Jules Lœbnitz.

Nous n'avons voulu, pour aujourd'hui, qu'offrir à la mémoire de l'homme excellent, que nous avons connu, le tribut de notre hommage et de nos regrets.

Pièce décorative en terre cuite, émaillée par Jules Lœbnitz
Placée en 1875 sur le tombeau du chanteur Couderc, au cimetière du Père-Lachaise (sculpture de Joseph Chéret)

* * *

Les membres de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie se sont réunis le vendredi 20 décembre à l'Hôtel Continental, en un banquet amical présidé par M. Gustave Larroumet, président de la Société. Il s'agissait de fêter les résultats du 5e concours annuel ouvert par l'Association.

Le concours avait été jugé, comme d'habitude, dans les premiers jours du mois de mai.

Cette année, le programme était le suivant : *Thermomètre et baromètre réunis sur un même fond décoré d'attributs, de figures, d'ornements en relief ou incrustés.*

Deux modifications importantes avaient été apportées par les organisateurs au règlement : 1° appel des sculpteurs-modeleurs concurremment avec les dessinateurs; 2° abaissement de la limite d'âge à vingt et un ans au lieu de vingt-cinq ans.

Cette seconde modification avait été évidemment inspirée par une pensée de justice et pour n'appeler à la lutte que des concurrents ayant une sorte d'égalité d'âge et de force. Mais l'inconvénient de cette mesure a tout de suite apparu. En effet, les élèves les meilleurs de nos grandes écoles d'art décoratif n'ont pu entrer en lice, et le concours a été sensiblement moins bon que les années précédentes. Le nombre des concurrents n'en a pas moins été de 189, dont 156 dessinateurs (48 de Paris et 108 des départements) et 33 modeleurs (12 de Paris et 21 des départements).

Nous avons fait reproduire en planches hors texte les projets récompensés en première ligne. Nos lecteurs n'ont qu'à s'y reporter pour se rendre compte du niveau peu élevé qu'ont atteint les concurrents dans l'effort d'originalité et de goût. Les meilleurs projets présentés n'étaient, en somme, que des copies plus ou moins strictes de baromètres d'anciens styles.

Comme d'habitude, l'Administration des Beaux-Arts a organisé une exposition ambulante des compositions des lauréats de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie. Du mois de mai au mois d'octobre, elle les a fait circuler dans les écoles d'art des villes suivantes : Rouen, Douai, Lille, Roubaix, Valenciennes, Reims, Nancy, Troyes, Dijon, Besançon, Lyon, Clermont-Ferrand, Saint-Étienne, Grenoble, Nice, Marseille, Alger, Nîmes, Montpellier, Toulouse, Bordeaux, Tours, Rennes.

On ne saurait trop approuver l'Administration des Beaux-Arts sur ce point. Il est certain qu'en montrant aux élèves de nos écoles de dessin les résultats des concours qui ont lieu à Paris, elle fait œuvre excellente de propagande et de vulgarisation.

* * *

Une heureuse initiative du ministre des finances, M. Paul Doumer. Il a décidé de doter la France d'une monnaie nouvelle. Des pièces d'or, d'argent et de cuivre ne tarderont pas à être frappées, dont les modèles, dus à nos meilleurs graveurs en médaille modernes, remplaceront les types surannés qui depuis si longtemps sont en circulation.

Il y a plus de dix ans que la *Revue des Arts décoratifs* réclamait une pareille mesure. Notre confrère et ami, M. Roger Marx, qui a mis tout son talent et toute son ardeur au service de cette idée, a été assez heureux pour la faire triompher. Il faut lui en être reconnaissant.

Le ministre a pris la très sage résolution de ne pas demander au concours les types de la nouvelle monnaie qu'il veut créer. On évitera ainsi l'erreur commise pour la réfection du timbre-poste. C'est par la commande directe aux graveurs les plus en renom qu'on arrivera le mieux et le plus vite au but.

MM. Chaplain et Roty, membres de l'Institut, et M. Daniel Dupuis sont chargés d'exécuter les modèles : le premier, de la monnaie d'or (pièces de dix, vingt, cinquante et cent francs); le second, de la monnaie d'argent (pièces de cinq francs, deux francs, etc.); le troisième, de la monnaie de cuivre (pièces de dix et de cinq centimes).

Dès l'an prochain, sans doute, la frappe nouvelle commencera. « La monnaie de France est restée trop longtemps muette; il faut qu'elle dise quelque chose! » C'est ainsi que s'exprimait M. Roty devant un de nos confrères, en lui exposant joyeusement le programme qu'il se proposait de suivre pour le modèle des pièces d'argent dont il a été chargé. Avec des maîtres de cette force, nous pouvons être tranquilles. Bientôt le plus humble de nous pourra avoir un chef-d'œuvre dans sa poche.

JUDEX.

CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE (1895)

COMPOSITION D'UN THERMOMÈTRE-BAROMÈTRE DESTINÉ A UN CABINET DE TRAVAIL (ESQUISSES EN PLATRE)

1. PROJET DE M. DESCH, ÉLÈVE DE L'ÉCOLE RÉGIONALE DES BEAUX-ARTS DE NANCY (2e PRIX);

2. PROJET DE M. PEYROT, ÉLÈVE DE L'ÉCOLE DE DESSIN DE LA RUE ÉTIENNE-MARCEL, A PARIS (1er PRIX). — 3. PROJET DE M. FRANÇOIS, ÉLÈVE DE L'ÉCOLE BERNARD-PALISSY (6e PRIX).

COURRIER DE L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

L'ART MODERNE DANS LES MUSÉES ALLEMANDS. — La question de l'organisation de musées d'art décoratif moderne a déjà été agitée plusieurs fois, mais depuis l'Exposition de Chicago elle est l'objet de discussions encore plus nombreuses. Dans une de ses séances de l'année dernière, l'Association des sociétés d'art décoratif allemand s'est occupée de ce sujet. Les représentants des sociétés de Hanovre et de Munich ont en effet demandé, dans cette séance, que les musées allemands ne fussent pas dotés exclusivement d'œuvres anciennes, mais aussi d'œuvres modernes, qui sont d'un intérêt plus direct. Cette motion a été adoptée après une courte discussion.

Tout en reconnaissant l'utilité des collections de spécimens de l'industrie moderne, nous pensons qu'il faut les séparer soigneusement des œuvres anciennes, et les grouper à part en évitant une promiscuité fâcheuse. Il faut, suivant nous, créer des musées d'art décoratif moderne absolument distincts des musées de l'art ancien. Cette idée nous semble facile à justifier.

Il ne faut pas réfléchir bien longtemps pour constater l'abîme qui sépare, au point de vue de l'art décoratif, les siècles passés de l'époque contemporaine. Depuis le commencement du siècle actuel l'industrie a gagné bien du terrain aux dépens du travail manuel. La machine a pris de jour en jour plus d'importance. Il serait ridicule aujourd'hui d'exclure des musées tous les produits de l'industrie, même de l'industrie d'art, sous prétexte que la machine entre pour une plus ou moins grande part dans leur fabrication. Mais alors plus un musée contiendra d'objets modernes, plus il différera d'un musée d'antiquités.

Mais ce n'est pas tout. Ces deux sortes de musées répondent à des besoins et remplissent des buts distincts; ils doivent être organisés chacun d'une manière spéciale, ce qui rend leur réunion peu rationnelle. Dans un musée d'antiquités le point de vue artistique et historique tient la première place, tandis que pour un musée moderne c'est le point de vue technique. Il vaut mieux en effet montrer ce que l'on peut fabriquer à l'époque actuelle et indiquer les procédés employés que d'insister sur la valeur artistique des produits. Ainsi, par exemple, les verres peints venus d'Amérique sont intéressants à étudier non pas au point de vue de la peinture en elle-même, mais à cause de la manière nouvelle dont ils ont été obtenus;

Je ne veux pas dire par là qu'il faille ouvrir les portes des musées modernes à tout objet qui présentera quelque particularité inconnue auparavant, mais je prétends qu'il ne faut pas tout juger au point de vue de ce que nous appelons la *pureté du style*. Souvent tel objet qui a paru ridicule lorsqu'on l'a vu pour la première fois, a servi de point de départ à une nouvelle série de motifs de décoration auxquels on ne songeait pas auparavant. Un objet pareil devra donc trouver place dans nos musées, afin de servir non seulement à l'instruction des générations suivantes, mais aussi à l'histoire de l'art. Ces courtes considérations suffisent pour montrer qu'un musée d'art moderne doit être organisé dans un autre esprit qu'un musée d'antiquités.

Il est bien évident du reste que ces musées

modernes doivent contenir des objets de tous les pays. Les communications sont maintenant si rapides entre les différentes nations qu'elles peuvent se faire concurrence sur tous les marchés du monde. Il faut donc qu'elles se trouvent au courant des progrès de l'art décoratif, si elles ne veulent pas perdre la place qu'elles occupent sur les divers marchés du globe. Si les musées sont rationnellement organisés, ils pourront rendre à cet égard de grands services aux industriels et aux artistes en mettant à leur portée des spécimens de la fabrication étrangère.

Il serait encore à souhaiter que dans ces musées se trouvât une salle spéciale où pourraient être exposées à l'occasion les œuvres principales des grands maîtres de l'art décoratif. Il y a quelques années a certaines villes d'Allemagne plus favorisées que les autres ont eu une exposition des œuvres de Walter Crane, dans d'autres localités cette exposition n'a pu avoir lieu faute de place. Nous avons vu avec quel intérêt le public a visité cette exposition; il serait à désirer qu'elles fussent généralisées et que des mesures soient prises pour que tous les grands centres industriels puissent en jouir. La ville de Munich par exemple n'a pas pu recevoir les œuvres de W. Crane, faute de place. Le même fait s'est produit pour les bronzes japonais qui ont figuré à l'exposition de Nuremberg en 1885, et tous les hommes qui s'intéressent aux arts industriels l'ont vivement regretté. Rien n'a été fait cependant depuis lors pour remédier à cette situation.

La création de musées d'art décoratif moderne s'impose donc et rendrait de grands services partout où il en existerait. — *(Zeitschrift der bayerischen Kunstgewerbeverein.)*

Le Rapport du commissaire impérial allemand sur l'Exposition de Chicago. — Le rapport du commissaire impérial allemand sur l'Exposition de Chicago vient de paraître il y a peu de temps. Ce document donne des renseignements complets sur la participation de l'Allemagne à cette grande *Foire du monde.*

Au point de vue de la décoration de la section allemande, on a adopté un système intermédiaire entre celui de la France et celui de l'Angleterre. En France on a recherché la régularité en donnant à l'ensemble de la section une décoration uniforme. En Angleterre, au contraire, on a laissé les exposants entièrement libres de décorer leurs vitrines comme ils l'entendraient. En Allemagne on a formé vingt-neuf groupes distincts, ce qui a permis à la fois de donner aux visiteurs un aperçu d'ensemble de chaque branche d'industrie, tout en laissant aux exposants une certaine indépendance.

L'Allemagne a envoyé à Chicago 35,561 colis, pesant 5,570,573 kilog. Les primes d'assurances reçues par le commissaire impérial se sont élevées à 7,576,967 marcs.

Les exposants allemands ont reçu 3,050 prix. Comme leur nombre s'élevait à 3,500, cela donne 87 %. Ces 3,050 prix se répartissent sur 2,400 maisons ou établissements, soit 70 %; 30 % des exposants n'ont eu aucune récompense. D'après les renseignements que l'on possède, cette proportion de 70 % est bien supérieure à celle qu'ont obtenue les autres nations, y compris les États-Unis.

Le crédit alloué pour couvrir les dépenses de l'exposition allemande à Chicago était de 3,600,000 marcs. Cette somme a été employée de la manière suivante :

	Marcs.
Administration et études techniques..	150,000
Secours aux groupes d'exposants.....	900,000
Constructions.....	700,000
Emballage et travaux d'installation...	200,000
Assurances.....	100,000
Transport par mer et frais de garde à Chicago.....	285,000
Travaux divers.....	400,000
Jury.....	30,000
Rapport sur l'Exposition.....	50,000
Fonds de réserve.....	75,000
	3,600,000

La valeur des objets vendus dans la section allemande s'élève à 2,156,000 marcs environ, mais cette somme ne comprend que les ventes sur lesquelles un droit de douane a été perçu par l'administration des États-Unis.

Le rapport nous apprend que le palais des Arts ainsi que la maison allemande seront

conservés pour servir de musée ethnologique et industriel. La maison allemande n'ayant pu être vendue puisqu'elle s'élève sur un terrain appartenant à la ville, a été offerte gracieusement à la Commission chargée d'assurer la conservation des bâtiments de l'Exposition.

L'ensemble de l'Exposition occupait une surface de 278 hectares, dont 81 couverts par des constructions, tandis que celle de Paris en 1889 n'occupait que 96 hectares dont 60,5 couverts par des monuments. — *(Bayerische Gewerbe zeitung.)*

ANGLETERRE

Nouveau métal pour décorer le verre. — D'après le *Londres Globe*, M. Mayot aurait trouvé un alliage nouveau pour décorer le verre. Ayant remarqué que l'aluminium, le zinc et le magnésium adhèrent fortement au verre lorsqu'ils sont fondus, il a eu l'idée de mélanger ces métaux avec de l'étain pour les rendre fusibles et d'utiliser l'alliage pour la décoration du verre. Pour l'aluminium, par exemple, qui fond à 1,112° Fahrenheit, si on mélange ensemble 10 parties de ce métal avec 90 parties d'étain, on obtient un alliage qui fond à 662° Fahrenheit. Un alliage de 95 parties d'étain et 5 de zinc fond à 392° Fahrenheit. Ces deux alliages sont susceptibles de recevoir un poli inaltérable. Ils peuvent même servir, paraît-il, à souder le verre.

ÉGYPTE

L'ameublement des maisons au Caire. — Le genre de décoration appelé par les Égyptiens *moucharabié* est d'un effet ornemental entrêmement remarquable; on l'emploie aussi bien pour l'intérieur que pour l'extérieur des édifices et toujours avec le même succès. Les plus beaux spécimens se trouvent dans les mosquées et dans quelques vieilles maisons du Caire.

Dans une des plus anciennes rues de cette ville on voit un grand nombre de *moucharabiés* qui font l'admiration de tous les voyageurs. Le dessin varie à l'infini, beaucoup plus certainement qu'on ne serait tenté de le croire d'après les quelques spécimens qui sont importés en Europe. Les façades des maisons en sont entièrement couvertes, et la régularité des surfaces est interrompue par des arceaux, des balcons, des fenêtres en surplomb, des niches étroites, où l'on retrouve toujours le motif de décoration cher aux Égyptiens.

Le *moucharabié* est employé de plusieurs manières dans les maisons du Caire. Les appartements des femmes sont tout à fait séparés de ceux des hommes et des autres pièces de la maison. Ils communiquent en général avec un balcon entouré d'un lattis qui permet de voir en dehors sans être vu soi-même et d'entendre les conversations. Ce lattis est généralement extrêmement découpé et très décoratif.

Les maisons égyptiennes ont de nombreuses armoires dont les battants sont décorés de *moucharabiés,* cela donne aux appartements une apparence de richesse très saisissante. Il y a souvent aussi des divans à demeure, fixés le long des parois, et qui sont décorés de la même manière. En général, les meubles modernes des maisons égyptiennes reproduisent plus ou moins des modèles venant de France, avec cette différence toutefois que le *moncharabié* et les versets du Coran jouent le rôle principal dans leur décoration.

Il est à remarquer, du reste, que les Égyptiens sont tout aussi amateurs des objets fabriqués en Europe que nous le sommes nous-mêmes des produits exotiques. Les riches habitants du Caire et d'Alexandrie aiment beaucoup les meubles d'Europe et surtout ceux de France, ainsi que j'ai pu le constater en visitant le palais Khédivial d'Alexandrie. Je ne puis m'empêcher de trouver ce goût fâcheux, non pas que je critique les produits français, mais parce qu'ils ne sont pas à leur place dans un palais égyptien.

Les artistes qui font actuellement du *moucharabié* sont d'une grande habileté et leur travail est d'une finesse remarquable. Il suffirait à lui seul pour faire de l'objet qu'ils décorent une véritable œuvre d'art. Il y a une grande variété de motifs, et il serait impossible de les décrire tous. Mais ce qu'il y a de curieux, c'est que les petites aiguilles de bois qui composent le *moucharabié* sont façonnées à la main avec un outil

des plus primitifs. Le tourneur tient dans sa main droite quelque chose qui ressemble à un arc légèrement bandé, dont la corde serait enroulée sur la pièce de bois à façonner. Avec son pied droit et sa main gauche, l'ouvrier maintient et guide l'outil qui donne à la pièce la forme et le profil nécessaires. Ce tourneur opère avec une grande dextérité et je suis resté souvent de longues heures à le regarder travailler.

ÉTATS-UNIS

Les progrès de l'art décoratif aux États-Unis. — L'art décoratif aux États-Unis, avant l'Exposition de Philadelphie, peut être considéré comme ayant traversé trois époques distinctes qui, prises dans leur ensemble, ont préparé la renaissance qui s'est manifestée entre l'exposition de Philadelphie et celle de Chicago.

La première époque comprend la fin du siècle dernier, c'est l'époque du style colonial caractérisé par sa simplicité et sa sévérité. A ce moment le confort n'était pas étendu et le luxe inconnu.

Lorsque notre commerce avec l'Europe, et principalement avec l'Angleterre, se fut développé, nous adoptâmes le style monstrueux qui avait tant de vogue pendant le règne de Georges IV; c'est ce qu'on appelle l'ancien style victorien. Meubles de formes ridicules, tapis bariolés, peintures massives et sans art, voilà ce qui caractérise cette période de mauvais goût.

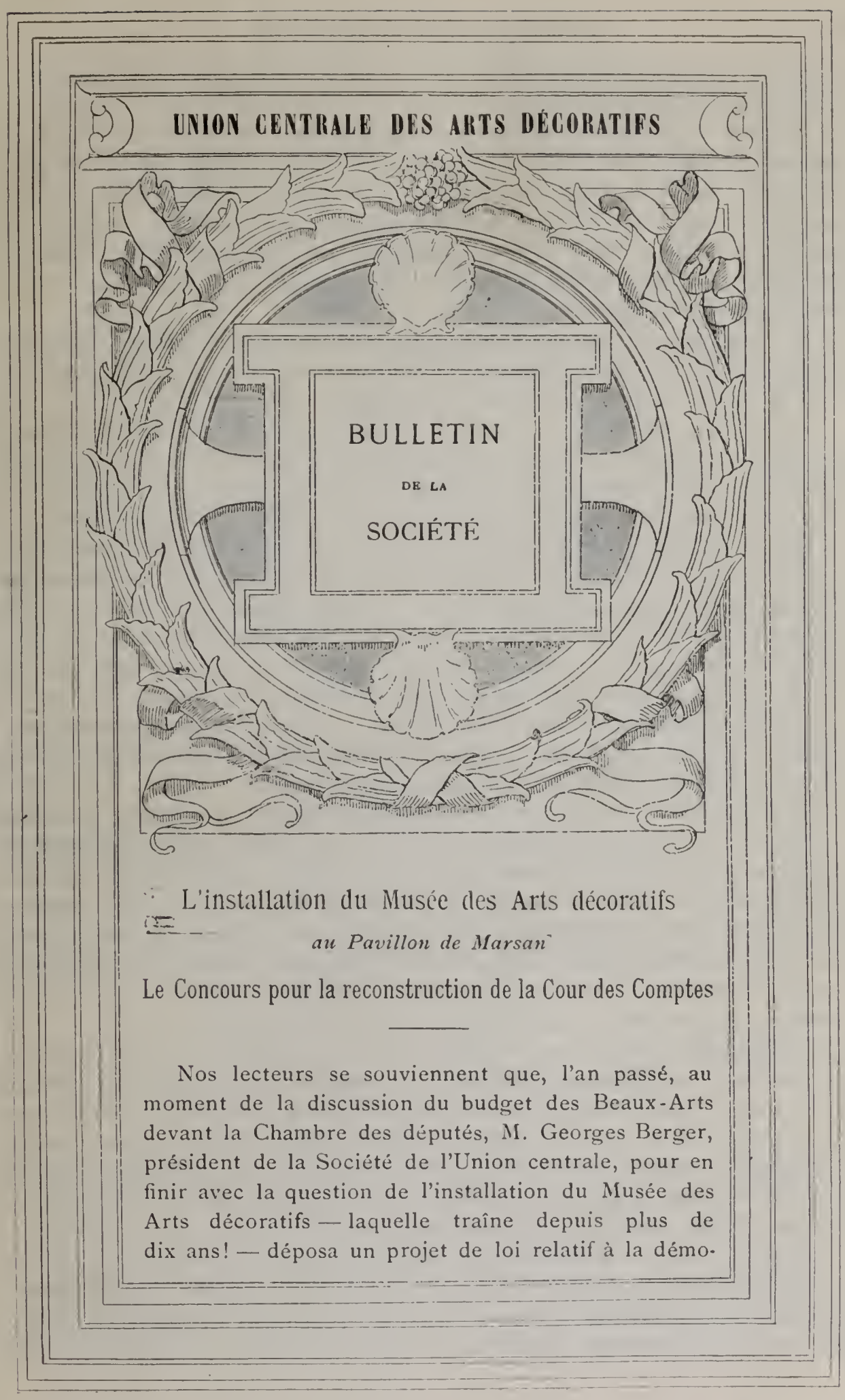
Un pareil style ne pouvait manquer d'attirer les critiques de la partie intelligente de la nation américaine pour laquelle les questions d'art ne restent pas lettre morte; on finit bien vite par s'apercevoir qu'aucun des styles qui s'étaient disputé la faveur du public n'était entièrement satisfaisant. Jusqu'alors l'aménagement intérieur de nos habitations péchait par un excès de simplicité; bientôt, par un effet de réaction naturelle, nous tombâmes dans l'excès contraire. A l'époque où en Angleterre Rossetti, Burne Jones, William Morris et Walter Crane entreprirent leur croisade contre le mauvais goût des meubles anglais, nous nous engouâmes pour les idées de ces novateurs en les exagérant : on ne parla plus bientôt que de *meubles esthétiques,* que de *décorations esthétiques,* et l'*atelier d'artiste* devint l'idéal poursuivi dans l'aménagement des appartements. On ne vit que draperies orientales, panoplies, vases de bronze, statuettes de tous genres, vieux fauteuils, transformant les appartements en musée sans ordre et sans style.

Le résultat fut le chaos. Les intérieurs riches ressemblaient à une boutique de marchand de bric-à-brac où les objets se nuisaient les uns aux autres par leur amoncellement. Telle était la situation au moment de l'Exposition de Philadelphie. Sous prétexte d'art, on était arrivé à la plus absolue confusion.

L'exposition de Philadelphie amena chez nous tout ce que l'on faisait de mieux alors dans l'univers en fait de meubles, de céramiques, de tapis et de décoration murale.

Nous apprîmes, en même temps, comment on utilisait les styles anciens à la décoration des maisons d'habitation. Nous pûmes admirer les œuvres magnifiques remontant au règne de la reine Anne, aussi bien que celles des siècles de Louis XIV et de Louis XV, ce qui eut la plus heureuse influence sur notre goût et sur nos idées artistiques. Ce fut une révélation pour nos industriels, qui comprirent alors combien ils avaient fait fausse route jusqu'alors. La renaissance de notre art décoratif commença.

L'Exposition de Chicago n'a fait que confirmer ce mouvement. Elle nous a permis de rectifier encore certaines erreurs que nous avions conservées peut-être sans nous en douter; elle a continué ce que la première avait commencé; elle nous a donc rendu, sous ce rapport, un service des plus importants. — *(The Decorator and Fornisher.)*



L'installation du Musée des Arts décoratifs

au Pavillon de Marsan

Le Concours pour la reconstruction de la Cour des Comptes

Nos lecteurs se souviennent que, l'an passé, au moment de la discussion du budget des Beaux-Arts devant la Chambre des députés, M. Georges Berger, président de la Société de l'Union centrale, pour en finir avec la question de l'installation du Musée des Arts décoratifs — laquelle traîne depuis plus de dix ans! — déposa un projet de loi relatif à la démo-

lition des ruines de l'ancien palais de la Cour des Comptes, et établissant un concours pour sa reconstruction.

La Cour des Comptes reprenant possession de son ancien palais du quai d'Orsay, c'était la possibilité pour le gouvernement de disposer du Pavillon de Marsan, où sont déposées ses archives, et de cette façon le Musée des Arts décoratifs pouvait avoir là un local définitif pour ses collections. L'aménagement serait moins coûteux qu'une construction nouvelle à édifier. M. G. Berger avait donc trouvé un moyen pratique de solution pour le problème dont on ne sortait pas depuis tant d'années.

Le concours a eu lieu, et le *Journal officiel* du 15 novembre dernier a publié le rapport de M. Guadet, architecte du Gouvernement, sur les projets présentés pour la reconstruction de la Cour des Comptes.

La première prime (7,000 francs) a été attribuée à M. Moyaux, inspecteur général des bâtiments civils; la deuxième prime (5,000 francs), à M. Blavette; la troisième (3,000 francs), à M. Mariaud, et les cinq suivantes, de 2,000 francs chacune, à MM. Paul Normand, Larche et Nachon, Leclerc et Dauvergne.

Dans son rapport sur les opérations du jury, M. Guadet indique d'abord les raisons qui ont fait écarter, comme n'ayant pas satisfait aux conditions du programme, un certain nombre de projets; il constate ensuite que les concurrents ont donné presque tous, pour les constructions à élever, des évaluations trop faibles, et de beaucoup. Il nous apprend enfin que les récompenses ont été votées, la plupart et la première surtout, à une unanimité presque absolue.

Le grand intérêt de son travail réside dans la critique détaillée des principaux projets. L'éminent rapporteur y a mis ses qualités habituelles de netteté, de sens pratique et d'impartialité. En voici les points essentiels :

Le programme, exposant aux architectes le problème d'installations nouvelles à placer dans un cadre préexistant, sans exclure d'ailleurs les préoccupations artistiques, leur demandait beaucoup plus que n'exigent d'habitude les concours. Autant, dans une création nouvelle, il importe de déployer de fertilité d'invention, autant il était indispensable aux concurrents de se méfier de leur imagination et de s'interdire toute solution par trop originale. Aussi le concours a-t-il été peu nombreux. En revanche, il a été beaucoup plus varié qu'on ne s'y serait attendu, et les solutions ont été aussi variées qu'ingénieuses.

La difficulté consistait surtout dans le parti à prendre pour loger le service des archives, indépendant autrefois de la construction principale et dont le dépôt avait été primitivement installé dans un grand bâtiment, du côté opposé de la rue de Lille. De la solution adoptée devait dépendre, pour chaque concurrent, toute l'économie du projet, l'installation des trois autres grands groupes de locaux, grandes salles de la cour, cabinets de travail des magistrats, bureaux divers, devant être subordonnée à celle-là.

Le jury a donc écarté de prime abord les projets où l'on avait divisé en plusieurs groupes les archives et ceux où on les avait réparties dans le dernier étage et les combles. Restait à examiner les solutions données par les autres. Les uns — MM. Mariaud et Blavette étaient du nombre — avaient placé les

archives sur le quai; d'autres les avaient installées dans la cour d'honneur et dans les parties immédiatement voisines. D'autres enfin, dont M. Moyaux, avaient réservé aux services principaux de la Cour les constructions en façade sur le quai et constitué sur l'une des parties latérales un bâtiment spécial des archives, montant de fond et enclos par quatre murs, dont deux intérieurs sont presque des murs mitoyens, avec le surplus du palais.

Cette dernière disposition a été jugée la plus heureuse. Elle met au besoin ce service en communication de plain-pied avec tous les étages du palais, tout en laissant aux archives une indépendance complète qui en facilite la surveillance. On a reproché à la première solution de sacrifier pour les archives une partie de l'architecture monumentale du palais; on a reproché à la seconde de priver d'une cour d'honneur l'édifice dont elle n'aurait restitué la belle architecture que pour la masquer entièrement.

En ce qui concerne l'ensemble du projet de M. Moyaux, le rapporteur estime qu'il se recommandait par de rares qualités d'économie, de simplicité et de sagesse, en même temps que par son étude approfondie du programme et de ses nécessités. Il s'abstient de modifier les anciennes façades. Il consacre à l'ensemble des grandes salles les deux étages d'architecture monumentale sur le quai, enlevant ainsi à la salle des Pas-Perdus, qui ne communique directement qu'avec une partie des grandes salles, une partie de son intérêt, mais gagnant à cet inconvénient, qui est léger, une grande aisance pour son plan. D'autre part, en supprimant au premier étage le portique qui fait le tour de la cour d'honneur, il obtient toute la place nécessaire pour disposer en façade sur la cour les cabinets des magistrats. Ce qui achève de caractériser son plan, c'est qu'il a su résister à la tentation de faire un ou plusieurs escaliers d'apparat, lorsque les salles du premier étage ne comportent pas de public, toutes les solennités devant se faire dans celles du rez-de-chaussée.

M. Guadet, après avoir successivement analysé les autres projets primés, termine son rapport en émettant le vœu que la construction soit commencée au plus tôt. L'opération, dit-il, sera délicate et longue, plus longue que s'il s'agissait de construire un édifice nouveau sur un terrain vacant. Si l'on veut que le monument soit achevé pour 1900, il n'y a pas de temps à perdre.

LISTE DES ACQUISITIONS FAITES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DES MOIS D'OCTOBRE, NOVEMBRE ET DÉCEMBRE 1895.

Grand panneau étroit en hauteur. Entre deux montants d'encadrement, composés d'une baguette et d'un ruban enroulé, est placé, sur un soubassement quadrillé, un piédestal orné de draperies sur lequel est posé un trépied supportant un vase à col allongé d'où s'échappe un thyrse autour duquel s'enroule une tige de lierre, surmonté d'une torche enflammée; à la partie supérieure un vase de fleurs et fruits. Bois sculpté, peint en blanc à reliefs dorés. — *Travail français. Époque de Louis XVI.*

Étoffe de soie fond vert, décorée en blanc de zigzags de deux largeurs, portant des inscriptions arabes. — *Travail oriental.*

Étoffe de soie fond rouge, même décor et même provenance que la précédente.

Fragment de tapisserie décorée d'une

croix recroisetée jaune, entourée de plantes fleuries et portant des gousses de graines polychromes sur fond rouge. — *France. Moyen âge.*

Étoffe de laine noire brodée de fleurs ornementales en fil d'argent. — *Travail persan.*

Manuscrit persan des œuvres de Saadi. La reliure en cuir dont les plats et la partie se rabattant, encadrés de filets dorés sur fond brun foncé, sont en retrait et entièrement dorés, à reliefs rehaussés de bleu avec des arbrisseaux, des personnages et des animaux réels et fantastiques; l'intérieur fond grenat est orné de médaillons et d'écoinsons à ornements noirs sur fond d'or. — *Travail persan.*

Poisson nageant parmi les flots : bronze à cire perdue, patine brune, verte en certaines parties. — Œuvre de M. Paul-Wayland BARTLETT.

Cafetière octogone, à col fermé par un couvercle jouant sur charnière et surmonté d'un fruit de ronce formant bouton, auquel se rattache un déversoir et une anse en forme de poignée, avec partie ajourée à l'extrémité supérieure décorée de feuillages de ronces en relief. Argent ciselé. Travail exécuté dans les ateliers de M. BOUCHERON, orfèvre, à Paris.

Foukousa en satin rouge, décoré en broderies d'or et de couleurs d'un espèce de tambour élevé sur une base à quatre pieds et portant un coq blanc; sur le côté, une poule blanche; à chaque angle, un gland. — *Japon.*

Velours grenat, frappé de rinceaux et orné d'autres rinceaux en or entrelacés à fleurs ornementales de style oriental. — *Travail vénitien,* XVIe *siècle.*

Console d'applique, à milieu cylindro-conique, orné d'une tête de femme en relief et accosté de quatre supports de forme contournée quadrangulaires, posés sur un culot ornemanisé et soutenant une tablette à bords découpés. Bois sculpté. — *France. Époque de la Régence.*

Théière sphéroïdale, à anse en S trilobée, goulot quadrangulaire dressé et couvercle jouant sur une charnière surmontée d'un bouton; décorée au pourtour de reliefs irréguliers représentant un paysage montagneux avec fabriques, arbres verts, etc. — *Bronze chinois.*

Grand panneau en hauteur, divisé en trois compartiments; à la partie supérieure, un trophée d'instruments de musique suspendu par un ruban au milieu d'un médaillon à bords contournés; au-dessous, dans un encadrement rectangulaire à angles évidés, trois médaillons symétriques : celui du milieu, en forme de rosace oblongue; à la base, un médaillon rectangulaire oblong. Bois sculpté, peint en gris et doré. — *France. Époque de la Régence.*

Vase quadrilatéral en forme de losange, à culot arrondi et deux anses latérales rectangulaires; décoré de grandes dents de loup à ornements de style archaïque. — *Bronze chinois.*

Vase cylindrique à culot arrondi et ouverture quadrilobée, à deux anses latérales en poignée, formées par une tête d'animal chimérique; au pourtour, ceinture d'ornements archaïques. — *Bronze chinois.*

Le Directeur-Gérant :
Victor CHAMPIER.

Bordeaux — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guirande, 11.

FIN DU QUINZIÈME VOLUME

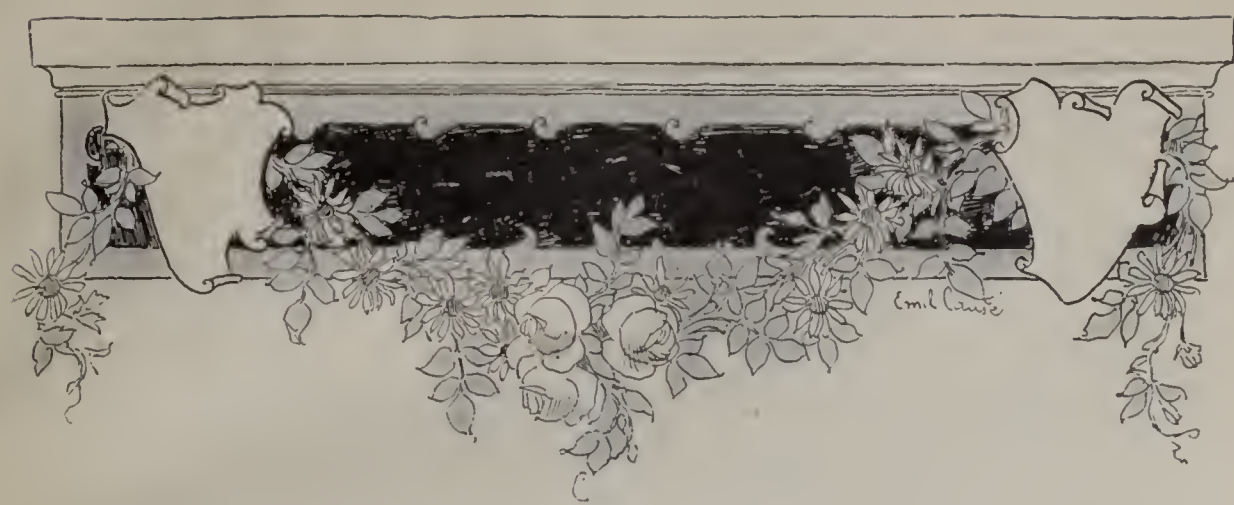
TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Les Arts décoratifs aux Salons de 1894 *(troisième et dernier article)*, par L. DE FOURCAUD 1
Etude des ornements : *Guirlandes (suite)*, par J. PASSEPONT 18
Le Musée Eug. Piat, à Troyes, par Victor CHAMPIER 26
Bulletin mensuel de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs 31
L'Exposition internationale du Livre, par G. LEQUATRE 33
L'Architecture aux Salons de 1894 *(premier article)*, par A. SIMIL 41
A propos des distributions de prix dans les Ecoles d'Art décoratif *(premier article)*. Les écoles nationales de Paris et de Limoges, par Victor CHAMPIER 49
Une armoire Louis XV, par J. de L 59
Courrier de l'étranger 60
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs 62
L'Exposition de Lyon : Notes d'un passant, par Gustave-Roger SANDOZ 65
L'Architecture aux Salons de 1894 *(deuxième article)*, par A. SIMIL 75
A un contradicteur : A propos du Congrès des Arts décoratifs, par Victor CHAMPIER 80
A propos des distributions de prix dans les Ecoles d'Art décoratif *(suite)* : l'Ecole nationale de Roubaix, par Victor CHAMPIER 84
Courrier de l'étranger 90
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs 93
I. — Les concours de l'Union centrale jugés par les Allemands.
II. — Liste des dons faits au Musée des Arts décoratifs.
L'Exposition de la Fleur, par Victor CHAMPIER 97
Les Artistes de l'Industrie : Henri Cameré, par FROMENT-MEURICE 100
L'Orfèvrerie américaine à l'Exposition de Chicago *(premier article)*, par André BOUILHET 110
Le Musée des Arts décoratifs de Harlem, par F.-W. VAN EEDEN 122
Une lettre de l'Union artistique des sculpteurs-modeleurs au directeur de la *Revue des Arts décoratifs*, par Victor CHAMPIER 128
Rapport sur le concours ouvert par l'Union centrale des Arts décoratifs pour la composition d'une étoffe de tenture, par FRANTZ-JOURDAIN 129
L'Orfèvrerie américaine à l'Exposition de Chicago *(suite)*, Gorham manufacturing C°, par A. BOUILHET 136
L'Exposition de la Fleur *(deuxième article)*, par Victor CHAMPIER 148
Chronique du mois : Les projets de l'Union centrale; le budget des Beaux-Arts pour 1895; le goût du moderne et les femmes; la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie; un banquet en l'honneur de M. Berger, par JUDEX 153
Lettre d'Italie : l'Art décoratif dans les Musées italiens, par Alfredo MELANI 157
Courrier de l'étranger 159
Une Exposition d'Art décoratif à Nantes, par Victor CHAMPIER 161
L'Orfèvrerie américaine à l'Exposition de Chicago *(troisième et dernier article)*, par André BOUILHET. 167
Encore l'Exposition de la Fleur (lettre à M. Victor Champier), par Gustave LARROUMET 173
La Fleur et le Papier de tenture, par Georges JOUANNY 174
Un rénovateur de l'émail : A.-T. Gobert, par L. A 177
Les Grès émaillés et la manufacture de Sèvres, par Victor CHAMPIER 180
L'Œuvre de P.-V. Galland, par Victor CHAMPIER 183
Chronique du mois : l'Exposition Lachenal; les Coussins brodés de M. Duez; les Couverts d'argent de M. Roty; deux projets pour l'Exposition universelle de 1900, par Henry NOCQ 189
L'Œuvre de Joseph Chéret à l'Ecole des Beaux-Arts *(premier article)*, par Victor CHAMPIER 193
Le Concours de l'Exposition universelle de 1900, par Ch. GENUYS 197
Chronique du mois 200
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs : Concours organisé pour l'Exposition de 1900. 202
I. — Proposition présentée au Conseil d'administration, par M. E. LEFEBURE 203
II. — Rapport de M. H. BÉRALDI 205
III. — Programme et règlement du concours 212
IV. — Modification au règlement intérieur 216
V. — Exposition des travaux de dames en avril 1895 218
VI. — Le mouvement en province; communication de la Société des Amis des Arts et des Sciences de Carcassonne; participation de l'Union centrale aux Expositions d'Art décoratif de Nérac. 219
VII. — Une acquisition de dessins japonais pour la Bibliothèque de l'Union centrale 222
Les Arts décoratifs et les Machines *(premier article)*, par RIOUX DE MAILLOU 225
Un Salon d'Art décoratif à la Galerie Georges Petit, par Victor CHAMPIER 232
Les Artistes de l'Industrie *(suite)* : Joseph Germain 1838-1894, par Victor CHAMPIER 237

Pages.

Le Rôle décoratif de la Fleur, autrefois et aujourd'hui; Rapport sur l'Exposition de la Fleur, par André Guillaume et G. Marye 241
Chronique et nouvelles du mois, par Judex 248
Courrier de l'étranger 252
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 254
I. — La deuxième Exposition des Arts de la Femme.
II. — La Bibliothèque : Relevé numérique des lecteurs pour l'année 1894 256
L'Exposition de 1900 : La disposition des palais; part faite aux Arts décoratifs; classification, par J. B. 257
L'Art de la reliure au XIXe siècle *(premier article)*, par Victor Champier 261
Les Arts décoratifs et les Machines *(deuxième article)*, par Rioux de Maillou 267
A l'École des fabricants de bronze : Un discours de M. Henri Bouilhet, par Judex 274
Les échantillons de robes de Marie-Antoinette et de Mme Elisabeth, par G. Lequatre 278
L'Esthétique des villes : Un exemple donné par la Belgique, par Henri Nocq 280
Courrier de l'étranger 282
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 284
I. — Les ruines de la Cour des Comptes.
II. — Le Musée du soir : lettres de Paul Foucart à M. Berger et réponse de M. Berger 286
III. — Les acquisitions et dons pour le Musée des Arts décoratifs 288
Les Arts décoratifs et le budget des Beaux-Arts, par Victor Champier 289
La Bijouterie en Amérique, par Henri Vever 297
Les Meubles d'une chambre à coucher : A propos du concours du Louvre *(premier article)*, par E. Causé. 310
Nos planches hors texte 313
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 315
I. — Distribution des récompenses aux lauréats des concours de l'Union centrale (octobre 1894). Discours de M. Poincaré et de M. G. Berger 316
II. — Liste des membres de la Commission consultative 319
III. — Les dons pour le Musée des Arts décoratifs 320
La IIe Exposition des Arts de la Femme, par Victor Champier 321
Assemblée générale de l'Union centrale des Arts décoratifs 326
Rapport du président de l'Union centrale sur l'exercice 1894, par M. Georges Berger 327
Rapport au nom de la Commission du Musée des Arts décoratifs, par M. J. Maciet 335
Rapport au nom de la Commission de l'Enseignement, par M. Charles Rossigneux 340
Rapport au nom de la Commission des Finances, par M. Ed. Corroyer 346
Rapport des Censeurs, par MM. G. Boin et Audoynaud 350
La Recherche du style nouveau, par Ch. Génuys 353
Les Arts décoratifs aux Salons de 1895 : Au Champ-de-Mars *(premier article)*, par M. L. de Fourcaud. 356
L'Art de l'illumination, par Rioux de Maillou 365
L'Enseignemet de l'histoire professionnelle, par J. Lequatre 369
Les Meubles d'une chambre à coucher : Causerie d'un artiste à propos du concours du Louvre *(deuxième article)*, par Emil Causé 374
L'Exposition de la libre esthétique à Bruxelles, par Henry Nocq 379
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 382
I. — Les concours pour l'Exposition de 1900.
A nos lecteurs 384
Les Arts décoratifs aux Salons de 1895 *(deuxième article)*, par M. L. de Fourcaud 385
L'Enluminure moderne *(premier article)*, par Ed. Marchand 399
L'Enseignement de l'Art industriel en Italie *(premier article)*, par Alfredo Mélani 406
Chronique du mois, par Judex 409
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 414
L'Art décoratif aux Salons de 1895 *(troisième article)*, par L. de Fourcaud 417
La Renaissance typographique *(premier article)*, par Morin 429
Chronique du mois, par Judex 432
L'Enseignement de l'Art industriel en Italie *(deuxième article)*, par Alfredo Mélani 440
Courrier de l'étranger 444
Bulletin mensuel de l'Union centrale des Arts décoratifs 446
A Londres, par Henry Nocq 449
Les Arts décoratifs aux Salons de 1895 *(quatrième et dernier article)*, par M. L. de Fourcaud 455
Pensées anciennes, vérités actuelles : Où finit l'Art, où commence l'Industrie : par le comte de Laborde 469
La IIe Exposition des Arts de la Femme *(deuxième article)*, par Victor Champier 473
Les Papiers peints japonais 477
Courrier de l'étranger 479
L'Exposition de Bordeaux, par Camille Leymarie 481
La Recherche d'un style nouveau en Allemagne, par Julius Lessing 489
Renaissance de l'Art typographique, par Morin 493
Etude des Ornements : *Guirlandes (suite)*, par J. Passepont 499
L'Exposition eucharistique de Milan, par Alfredo Mélani 507
Courrier de l'étranger 510
L'Exposition de la Lithographie, par G. Lequatre 513
Etude des Ornements : *Guirlandes (suite)*, par J. Passepont 515
Le cinquantenaire de la maison Christofle, par Victor Champier 525
Les Arts décoratifs en Toscane : ouvrages en fer forgé, etc., par Gerspach 532
Courrier de l'étranger 541
La nouvelle mairie du Xe arrondissement de Paris : I. — Une question de propriété artistique, l'auteur des sculptures, un mot personnel, par Victor Champier 545
Les artistes décorateurs *(suite)* : Alexandre Charpentier, par Charles Saunier 549
Les vieilles industries locales : les broderies et dentelles limousines *(premier article)*, par C. Leymarie 558
Pensées anciennes, vérités actuelles *(suite)* : les cabinets de dessins industriels, par le comte de Laborde 563
Chronique du mois : la mort de M. Jules Lœbnitz; la vie d'un céramiste; l'emploi architectural de la terre-cuite émaillée depuis 1850; les concours de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie pour l'année 1896; nouvelle monnaie commandée à MM. Roty, Chaplain et Dupuis 566
Courrier de l'étranger 569
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs 573



TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1894). — Les objets d'art : Orfèvrerie et médailles exécutées par M. Louis BOTTÉE 4

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1894). — Le vitrail : Verrières composées par M. GRASSET, exécutées par M. F. GAUDIN 8

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1894). — L'orfèvrerie : Soupière en argent repoussé et ciselé, exécutée par M. Francis PEUREUX 10

SALON DU CHAMP-DE-MARS (1894). — La verrerie : Vases de cristal, exécutés par M. Alph.-G. REYEN .. 16

LE LIVRE OFFERT PAR LES DAMES RUSSES AUX DAMES FRANÇAISES. — Reliure ornée d'émaux et brodée de perles *(Exposition du Musée des Arts décoratifs)* 32

FEUILLES D'ÉCRAN JAPONAIS, faisant partie de l'importante collection de dessins japonais acquise pour la Bibliothèque des Arts décoratifs 40

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS (novembre 1894). — Concours entre les élèves des Ecoles pour la composition d'une étoffe de soie destinée à la tenture d'un salon 56

MOBILIER (XVIIIe siècle). — Armoire en bois de noyer, époque Louis XV; collection de M. Joseph LIEUTAUD, de Marseille 58

TAPIS DE PRIERE DE LA PERSE *(Collection du Musée des Arts décoratifs)* 64

L'ORFÈVRERIE A LYON. — Dessus de coffrets exécutés pour la Société de l'Alliance catholique, par MM. ARMAND-CALLIAT 72

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART EN ALLEMAGNE. — Spécimens d'applications décoratives tirées d'éléments naturels d'après un ouvrage publié à Vienne en 1894 et composé par M. Martin GERLACH 94

L'EXPOSITION DE LA FLEUR DANS L'ART. — Pivoine de Chine; Plante de plein air, photographie de M. PLAUSZEWSKI, pour un ouvrage en préparation, *Le Printemps fleuri* 98

ŒUVRES D'ORFÈVRERIE, composées par Henri CAMERÉ (mort le 28 août 1894), exécutées par M. FROMENT-MEURICE 104

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS (novembre 1894). — Concours entre les artistes de l'Industrie, pour la composition d'une étoffe de soie destinée à la tenture d'un salon 129

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DECORATIFS (novembre 1894). — Concours entre les artistes de l'Industrie, pour la composition d'une étoffe de soie destinée à la tenture d'un salon 134

LA PLANTE DANS L'ART. — Plantes de plein air, photographiées par M. PLAUSZEWSKI 152

LA TAPISSERIE (XIXe siècle). — *Le Cid*, composition de P.-V. GALLAND 184

EXPOSITION POSTHUME DE L'ŒUVRE DE JOSEPH CHÉRET A L'ECOLE DES BEAUX-ARTS (décembre 1894). — Bouilloire à thé en argent, exécution par MM. CHRISTOFLE 193

L'ŒUVRE DE JOSEPH CHÉRET. — *La Bacchante* et *Les Masques* : vases en bronze modelés par Joseph CHÉRET, exécutés par M. SOLEAU 196

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Vase à têtes d'éléphants et pichet en grès flammé, par MM. DALPEYRAT et LESBROS 200

BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION CENTRALE. — Petit paravent japonais; Fac-similé d'une composition originale 224

LES ARTISTES DE L'INDUSTRIE AU XIXe SIÈCLE : Vase décoratif et Carafe à vin, compostition de J. GERMAIN 240

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS (novembre 1894). — Concours entre les artistes de l'Industrie, pour la composition d'une étoffe de soie destinée à la tenture d'un salon 256

LA RELIURE AU XIXe SIÈCLE. — Missel, reliure de GRUEL, bois sculpté; dessin de ROSSIGNEUX 264

ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE). — 1° Buire en grès émaillé de M. DELAHERCHE, monture en argent doré par M. G. BOIN; 2° Vase en cristal de M. Emile GALLÉ, monture en argent par M. JOINDY, ciselure de M. Fr. PEUREUX 288

Pages

L'Exposition de Chicago. — Les palais particuliers des Etats et des Nations..... 308

Orfèvrerie (xixe siècle). — *La Victoire de l'Hélice sur la Voile,* pièce d'orfèvrerie, or et cristal de roche, offerte par M. Gordon-Bennett au vainqueur d'une des trois courses des régates de Nice (1er avril 1895), M. Paul Aubé, statuaire; exécution de M. A. Aucoc..... 314

Céramique (xixe siècle). — *La Lutte,* vase en faïence polychrome, modèle de L. Carrier-Belleuse, exécuté par la maison Hte Boulenger et Ce, de Choisy-le-Roi..... 320

Troisième Exposition des Arts de la Femme. — Décoration d'une boîte de papier à lettre, composition de Mlle J. Milési, élève de l'Ecole normale de dessin, exécutée par M. Louis Gesler. — Papeteries des Châtelles et de La Chapelle (Vosges)..... 324

Ecole nationale des Arts décoratifs de Lyon. — Concours d'élèves, concours de composition décorative applicable aux tissus : 1° Projet de M. A. Pichon (1er prix); 2° Projet de M. Joseph Guinard (1er accessit); Concours annuel de la Chambre de commerce de Lyon (mars 1895)..... 328

Concours de l'Union centrale des Arts décoratifs (novembre 1894). — Concours entre les artistes de l'Industrie, pour la composition d'une étoffe de soie destinée à la tenture d'un salon : 1re mention, M. Ch. Blondel; 1re mention, M. Dobrzycki..... 352

Salon du Champ-de-Mars (1895). — Céramique : *L'Harmonie,* panneau en lave émaillée, composition de M. E. Grasset; exécution de M. F. Gaudin..... 360

Salon des Champs-Elysées (1895). — Epée commémorative en argent, fer et or; composition et exécution de M. L. Bottée..... 384

Salon du Champ-de-Mars (1895). — Orfèvrerie : Gobelet en acier ciselé incrusté d'or et d'argent, par Francis Peureux..... 398

Le Salon du Champ-de-Mars (1895). — Les Vitraux : Vitraux exécutés par M. Louis Tiffany, de New-York : 1° *La Cascade,* carton de M. A. Besnard; 2° *Le Jardin,* carton de M. K. X. Koussel; 3° *Eté,* carton de M. G. Ibels; 4° *Moisson fleurie,* carton de M. Ranson..... 420

Salon du Champ-de-Mars (1895). — Le Vitrail : Chasse au sanglier, Vitrail composé par M. E. Grasset, exécuté par M. Félix Gaudin..... 422

Salon du Champ-de-Mars (1895). — Ebénisterie et cristallerie : *Les Parfums d'autrefois,* commode d'entre deux fenêtres avec mosaïques en bois de couleur incrustés, divers cristaux-camées ciselés au touret; dessins et fabrication d'Emile Gallé, de Nancy..... 424

Le Salon du Champ-de-Mars (1895). — L'Etain : *Le Poème de l'Eau,* fontaine-lavabo en étain; composition et exécution de M. Alexandre Charpentier..... 426

Salon du Champ-de-Mars (1895). — Orfèvrerie : Etudes pour un service de table : 1° Salière tirée de l'étude d'une fleur de genêt; 2° Sucrier inspiré d'une graine de coquelicot; 3° Vase à fleur conçu d'après l'observation d'une jacinthe, soutenu par trois jeunes filles de fermes nivernaises et berrichonnes, par M. Jean Baffier..... 428

Le Salon des Champs-Elysées (1895). — Les Etains : Vase et coquille en étain, de M. Ledru, exécuté par M. A. Susse..... 456

Salon des Champs-Elysées (1895). — Orfèvrerie : Carafes à eau et à vin en argent doré, par M. Georges Bonat..... 468

La décoration funéraire (Obsèques de l'empereur Alexandre III de Russie). — 1° Couronne en argent avec figure, de M. Falguière, exécution de M. Aucoc; 2° Ecusson supportant les armes de Russie, avec palmes et branches de chênes en argent, exécution par MM. Christofle..... 472

Deuxième Exposition des Arts de la Femme. — Décoration d'une boîte à papier à lettre, composition de Mlle Poidevin, élève de l'Ecole normale de dessin, exécuté par M. Louis Geisler. — Papeteries des Châtelles et de La Chapelle (Vosges)..... 476

L'Enseignement de l'Art en Allemagne. — Spécimens d'applications décoratives tirés de la plante et des animaux, d'après un ouvrage allemand publié à Vienne en 1894 et composé par M. Martin Gerlach..... 490

Plaquette commémorative du cinquantenaire de la maison Christofle, par O. Roty..... 528

La Ferronnerie en Italie au xixe siècle. — Grilles et portes en fer forgé, de fabrication contemporaine en Toscane..... 536

Sculpture monumentale (xixe siècle). — Chapiteaux en pierre, exécutés pour la Mairie du Xe Arrondissement de Paris : M. Rouyer, architecte; M. Margotin, sculpteur..... 545

Plaquette gaufrée, par Alexandre Charpentier..... 550

La sculpture décorative : *La Fabrication du pain,* bas-relief monumental, par A. Charpentier.. 552

L'œuvre sculpturale d'Alexandre Charpentier : *La Maternité,* bas-relief; plaques de propreté pour portes intérieures d'appartements..... 554

L'Etain : Vases et pichets en étain, par Alexandre Charpentier..... 556

Concours pour 1895 de la Société d'encouragement a l'art et a l'industrie : Composition d'un thermomètre-baromètre destiné à un cabinet de travail :

1° Projet de M. Cret (1er prix), élève de l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon..... 564

2° Projets de MM. Douy (2e prix) et Comerre (5e prix)..... 566

3° Projets de MM. Desch (2e prix), Peyrot (4e prix) et François (6e prix)..... 568

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées dans le volume en regard *de la page désignée dans cette table.*

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00616 0820